România literară

40

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România 9 octombrie 2009 (Anul XLI). 32 pagini. 4 lei

B. Fundoianu la 65 de ani de la moarte

un eseu de Mircea Martin

p. 3

Scriitori în arhiva CNSAS

A.E. Baconsky urmărit de Securitate

p. 16-17

Filme românești...

amintiri despre cenzură

p. 18-19

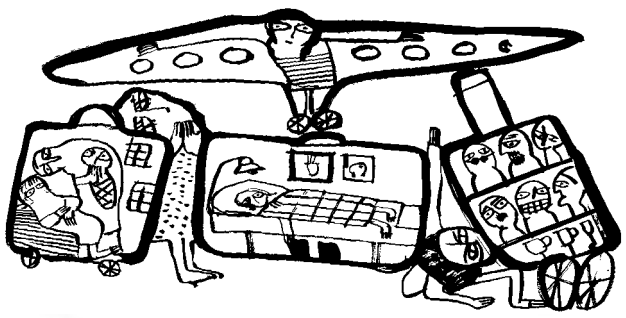
EDITORIAL de Nicolae Manolescu

Glose

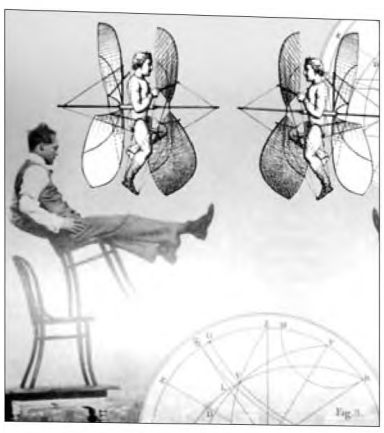
MĂ ȚIN de ceva vreme să glosez pe marginea însemnărilor publicate de Alex Ștefănescu în *Ziarul de Duminică* și în **România literară** și reluate în volumul *Cum te poți rata ca scriitor* la Editura Humanitas. Într-o epocă în care în facultăți dintre cele mai reputate sunt la modă cursurile de creativitate literară, adică acelea care au pretenția să te învețe cum se scrie literatură bună, însemnările lui Alex Ștefănescu au pretenția, doar aparent mai modestă, să te dezvețe de literatura proastă. Nu cum să devii scriitor, ci cum te poți rata ca scriitor. E multă ironie în cartea lui Alex Ștefănescu. Nu crede nici el, cum nu cred nici eu, că se poate învăța să scrii literatură adevărată. Nici că poți fi dezvățat să scrii pseudo-literatură. Orgoliul artistului nu are nicio legătură cu talentul artistului sau cu lipsa lui.

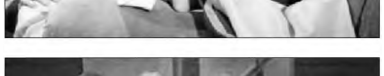
După lectura însemnărilor, oarecare optimism mi s-a tras din faptul că maculatura investigată de autorul lor a apărut în edituri de care n-a auzit nimeni. Cu nume care câteodată te fac să te gândești, dacă nu la impostură, măcar la farsă: *Grinta*, *Pro-Plumb*, *Apokalipsa indiană*, *Abaddaba*, *Ad sumus* etc. Din cele 250 de volume comentate succint, mai puțin de 30 au apărut în edituri cunoscute și, de obicei, fiindcă autorii erau ei înșiși scriitori cunoscuți. (Îmi amintesc a-i fi sugerat lui Alex Ștefănescu, la debutul rubricii sale din **România literară**, să se ocupe de rateurile unor scriitori adevărați, aceia fără talent neratând, ei, în definitiv, nimic). Maculatura e, așadar, un fenomen secundar și de nișă, cum se spune astăzi, nicidecum unul semnificativ. De aici relativul meu optimism.

Comentariile sunt prefațate de un text care dă titlul volumului, apărut și el în **România literară**, în care autorul stabilește o simptomatologie a pseudo-literaturii. În esență, simptomele sunt următoarele: inadecvare stilistică, prețiozitate, mimetism (neintenționate), vulgaritate și obscuritate (intenționate). Alex Ștefănescu le botează și le ordonează altfel. Ar fi putut să încerce și unele combinații, simptomele nefiind incompatibile. Exemplele culese din cele peste 1000 (adevărată halima!) de cărți suferind de păcatele cu pricina pe care criticul le-a citit sunt edificatoare. Mai degrabă, dramatice decât comice. Oricât efort ai face să le parcurgi cu umor, nici vorbă să te facă să râzi. Bieții autori nu merită nici să fie compătimiți. E în lectura tuturor o tristețe inefabilă. Alex Ștefănescu mărturisește că a primit din partea lui Ion Caramitru oferta de a pune în scenă, pe baza acestor exemple, un spectacol de poezie proastă. Idee riscantă: e aproape sigur că mulți dintre eventualii spectatori nu vor vedea „umorul nebun" al unui astfel de spectacol. Vor considera, pur și simplu, că literatura cu pricina e perfect valabilă, având ei precedente numeroase în textele de, așa zicând, muzică ușoară. Câți dintre ei vor râde? De multă vreme în literatura română nici măcar ridicolul nu ne mai înveselește. ■



s u m a r





B. Fundoianu, 65 de ani de la moarte de Mircea Martin – p. 3

CONTRAFORT de Mircea Mihăieș – p. 4
Primul Faulkner (II)

DESPRE LITERATURĂ, CU BUCURIE de Ioana Pârvulescu
Editați sau nu editați? – p. 5

CRONICA IDEILOR de Sorin Lavric – p. 6
Saga cafenelei

CRONICA LITERARĂ de Cosmin Ciotloș – p. 7
Manierisme

Ermeticale de Daniel Pișcu – p. 8

TROPICE SURÂZĂTOARE de Mihai Zamfir – p. 9
Cora Coralina

CERȘETORUL DE CAFEA de Emil Brumaru – p. 9

Consternare de Pascal Bentoiu – p. 10

Presa vremii de Laura Guțanu – p. 10

SEMN DE CARTE de Gheorghe Grigurcu – p. 11
Bonomie ironică

Aflu surprins... de Mircea Radu Iacoban – p. 12

Securiști pe metru pătrat de Al. Săndulescu - p. 13

LECTURI LA ZI de Tudorel Urian – p. 14
Cealaltă față a comunismului

PREPELEAC de Constantin Țoiu – p. 15

PĂCATELE LIMBII de Rodica Zafiu – p. 15

Scriitori în Arhiva CNSAS – pp. 16-17
A. E. Baconsky urmărit de Securitate de Ioana Diaconescu

Filme românești... amintiri despre cenzură
de Maria Neagu – pp. 18-19

„Orice om caută, într-un fel sau altul, să-și schimbe destinul, atunci când nu-i este prielnic" – pp. 20-21
Interviu cu Alexandru Ecovoiu, realizat de Zoltan Terner

Șerban Cioculescu – cronicar dramatic
de Teodor Vârgolici - p. 21

Ce este infinitul pentru dumneavoastră?
de Marina Constantinescu – p. 22

Începuturile picturii în ulei. Personalități și influențe
de Edward Sava – p. 23

CRONICA FILMULUI de Angelo Mitchievici – p. 24
Trăind decenii de împliniri măreț

CRONICĂ PLASTICĂ de Pavel Șușară – p. 25
Fețele lui Bochiș

Femei victoriene de Codrin Liviu Cuțitaru - pp. 26-27

Din Arhipelagul Gulag de Daniel Dragomirescu - p. 27

Inevitabila despărțire: Dinis Machado
de Micaela Ghițescu - p. 28

Meridiane - p. 29

POST-RESTANT de Constanța Buzea – p. 30

PRIN ANTICARIATE de Simona Vasilache - p. 30
(P)omul discordiei

LA MICROSCOP de Cristian Teodorescu – p. 31

CURS PRACTIC DE CENZURĂ LITERARĂ de Livius Ciocârlie
Muncă de furnici – p. 31

TICHIA DE MĂRGĂRITAR de Alex. Ștefănescu – p. 32

România literară ®

Director: **NICOLAE MANOLESCU**

Redacția:
GABRIEL DIMISIANU – director-adjunct
ALEX. ȘTEFĂNESCU – redactor-șef
OANA MATEI – secretar general de redacție
ADRIANA BITTEL, CONSTANȚA BUZEA,
MARINA CONSTANTINESCU, IOANA PÂRVULESCU –
redactori

Corectură:
CONSTANȚA BUZEA (pag. 8, 9, 11, 20, 21, 22, 30, 31),
SIMONA GALAȚCHI (pag. 3, 4, 5, 7, 10, 12, 14, 32),
ECATERINA IONESCU (pag. 1, 2, 6, 13, 15, 16, 17, 24),
NINA PRUTEANU (pag. 18, 19, 23 25, 26, 27, 28, 29).

Grafica: **MIHAELA ȘCHIOPU**
Fotoreporter: **ION CUCU**
Tema numărului: *Câte ceva despre ceea ce nu se uită*
Tehnoredactare computerizată:
IONELA STANCIU, OANA MATEI, VALENTINA VLĂDAN
Introducere texte: **ECATERINA RĂDOI**
Corespondenți din străinătate: **RODICA BINDER**
(Germania), **GABRIELA MELINESCU** (Suedia), **LIBUȘE VALENTOVÁ** (Cehia)

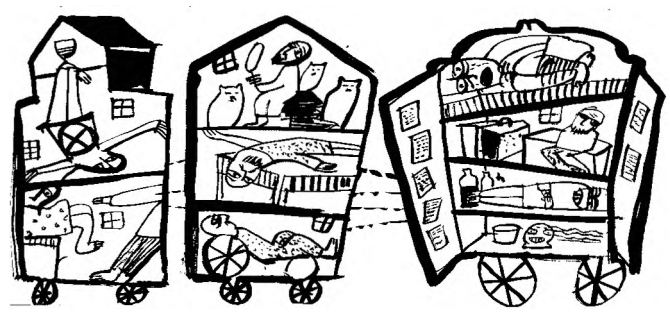
Fundația **România literară**, Calea Victoriei 133,
sector 1, cod 010071, București.
Director administrativ: **VALENTINA VLĂDAN**
Secretariat: **SOFIA VLĂDAN**, **GHEORGHE VLĂDAN**
Cont în lei: BRD-GSG Agenția Șincai,
RO91BRDE441SV59488894410. Cont în valută: BRD-GSG
Agenția Șincai RO87BRDE441SV59488974410 (USD),
RO37BRDE441SV59489004410 (EUR)

e-mail: romania_literara@yahoo.com;
revistaromanialiterara@gmail.com; http://www.romlit.ro;
tel.: 021. 212.79.86; fax: 021.212.79.81
Imprimat la **FED PRINT**

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din România nu este responsabilă pentru politica editorială a publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate.

România literară este membră a Asociației Revistelor, Imprimeriilor și Editurilor Literare (A.R.I.E.L.), asociație cu statut juridic, recunoscută de către Ministerul Culturii și Cultelor.

ISSN 1220-6318



Expresia sensibilității sale poetice își descoperă astăzi noi complexități, multe din ideile lui par să fi fost purtate de timp, actualitatea lor ține de perenitate.

B. Fundoianu,
65 de ani de la moarte

ACUM 65 de ani, mai precis în 3 octombrie 1944, un mare poet, un strălucit gânditor, un intelectual de o rară calitate umană, purtând numele de Benjamin Fondane, B. Fundoianu, B. Wechsler, era ucis la Auschwitz, „îmbogățind, cum scria Virgil Teodorescu într-un poem omagial, cenușa cuptoarelor naziste cu un pumn de pulbere rătăcitoare". Este încă un moment în care nu putem să nu evocăm și să nu încercăm să retrăim imaginativ oroarea, atrocitatea, nedreptatea cumplită. Un destin ca al lui Fundoianu ne sfidează și ne somează.

Centrul de studii interdisciplinare „Tudor Vianu" al Facultății de Litere din București organizează în această săptămână un simpozion în memoria sa, un colocviu internațional dedicat operei sale a avut deja loc în luna septembrie la Universitatea din Târgu Mureș, revista „Euresis" i-a dedicat un număr special cu o largă și importantă participare internațională, revista „Vatra" pregătește, la rândul ei, un număr omagial. „Le Mémorial de la Shoah" din Paris va inaugura pe 12 octombrie o mare expoziție consacrată vieții și operei lui B. Fondane, inclusiv perioadei și creației românești. Dezbateri având în centru figura sa vor avea loc la Paris din octombrie până în ianuarie.

A vorbi despre Fundoianu-Fondane, a reflecta asupra textelor sale, a ține colocvii, mese rotunde sau a compune numere speciale de reviste dedicate lui reprezintă operații care nu au nevoie de pretextul unei comemorări. Fundoianu-Fondane este un autor ce se impune conștiinței și memoriei oricui i-a citit doar câteva poeme (românești sau franțuzești) ori câteva eseuri (românești sau franțuzești). El este un gânditor și un poet care are încă multe să ne spună. Apelăm la el și el apelează la noi, ne interpelează. Avem nevoie de el și el are nevoie de noi în aceste timpuri în care ideologiile, ce păreau că se decolorează, se recolorează aproape religios, iar dispoziția amnezică este în creștere.

B. Fondane a jucat un rol important în cultura franceză a anilor '30, la numai un deceniu după sosirea la Paris. După ce a bulversat conștiința publică românească denunțând statutul tributar, „colonial" al culturii autohtone față de cultura franceză, după ce a revoluționat sensibilitatea lirică românească prin „Priveliștile" sale, el a reînnoit substanțial exegeza critică a poeziei moderne și a devenit un gânditor existențial — nu existențialist — de marcă la nivel european. Cărțile lui s-au bucurat de aprecierea unor autori precum Benedetto Croce, Miguel de Unamuno, Miguel Angel Asturias, Jean Cocteau, Jean Cassou, Marcel Raymond, Raymond Aron etc. În afara raporturilor mai mult sau mai puțin strânse cu artiști și gânditori originari din România — Brâncuși, Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner, Claude Sernet, Ștefan Lupașcu și, mai târziu, Emil Cioran — a întreținut un comerț intelectual semnificativ cu Antonin Artaud, Ribbemont-Dessaignes, Lévy-Brühl, Bachelard, Maritain și, bineînțeles, cu Leon Șestov. Întâlnirea cu acesta din urmă a fost decisivă căci s-ar putea spune că i-a schimbat viața și, în mod sigur, concepția despre viață.

Poet vizionar și tragic, gânditor existențial, comentator literar și politic de o luciditate excepțională, vecină uneori cu profeția, apropiat de mediile avangardiste, dar adversar al oricărui extremism străin de spiritualitate și de cultură, Fundoianu-Fondane a crezut în mesajul și în destinul operei sale și, din această cauză, nu a ținut niciun moment să se afirme cu prețul propriei demnități. „Inactualitatea" pe care s-a complăcut să o cultive, nu fără o anumită ostentație ironică, de-a lungul perioadei sale românești, s-a dovedit câștigătoare pe termen lung. Expresia sensibilității sale poetice își descoperă astăzi noi complexități, multe din ideile lui par să fi fost purtate de timp, actualitatea lor ține de perenitate.

Scrierile sale în limba română sunt opera unui *demoralizator* și a unui *decolonizator* a cărui impietate nu cruță nici natura, nici cultura. Dacă poezia sa românească este antipoetică („priveliștile" lui sunt, de fapt, antipeisaje) într-un sens care nu rămâne mai puțin estetic, poezia sa franceză este antipoetică într-un sens mai profund, căci, între timp, și concepția sa artistică s-a schimbat radical. Mărturia acestei schimbări o găsim chiar în textul pe care îl trimite de la Paris, după 7 ani de la plecarea din țară, spre a servi drept prefață la volumul de „Priveliști", apărut în 1930. Poezia sa de limbă franceză vrea să fie existențială, nu artistică; poetul își propune să „reintroducă

în poem un pic de omenesc". Pentru el de acum înainte poezia trebuie să fie inerentă vieții, la fel de reală ca viața însăși; poemul trebuie să fie un „strigăt". Nu e vorba aici de o simplă poetică, ci de o *poietică* — pe care volume precum *Ulysse, Titanic* și, mai ales, *L'Exode* o vor ilustra.

Fundoianu-Fondane nu a aderat la niciuna din mișcările de avangardă românești sau franceze (cu excepția grupului *Discontinuité* în 1928) și a formulat obiecții severe la adresa suprarealiștilor. Din climatul avangardist nu reține nici retorica revoluționară, nici extremismul politic, nici măcar experimentalismul artistic, ci doar impulsul — înscris în formula sa genetică —, de a pune spiritul în stare de criză, de a cultiva o libertate împinsă până la absurd: comentariile sale asupra programului dadaist stau mărturie. Această criză a spiritului se dovedește a fi, de fapt, criza însăși a omului și a valorilor sale într-o lume din care Dumnezeu lipsește. Judecata severă pe care o poartă el asupra raționalizării crescânde a poeziei și a lumii nu îl conduce însă la fragmentarism, la relativism sau la nihilism și nici la ideea că *omul* ar fi un concept depășit.

Într-o epocă în care, ca și între cele două războaie, triumfă alienările de toate felurile, în care individul se regăsește tot mai izolat, supus unei omogenizări suportate sau acceptate, opera lui Fondane, în ansamblul ei, ne apare ca o restaurare și o apărare a complexității individului și a demnității persoanei. Lupta lui, de inspirație șestoviană, împotriva logicii (uniformizatoare) și a evidențelor (simplificatoare) este o luptă împotriva generalităților abuzive care ignoră detaliile contradictorii, o luptă împotriva schematizării și reducției persoanei prin acele alegeri succesive predicate de Sartre. Spre deosebire de Sartre (și de Heidegger) care, adoptând perspectiva cunoașterii asupra existentului, întăresc puterea rațiunii universale asupra individului, Fondane (pe urmele „gânditorilor privați" precum Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche și, bineînțeles, Șestov) adoptă poziția existentului asupra cunoașterii și, în numele omului singur, se revoltă contra rațiunii uniformizante.

Accentul pus asupra individului singular îl conduce pe Fondane la ideea unei „plenitudini tragice": plenitudine în măsura în care posibilul conștiinței este ilimitat, ireductibil la inteligibil; tragică pentru că irealizabilă. „Lunea existențială" poate fi imaginată (trăită în imaginație), dar „duminica istoriei" nu se va sfârși niciodată. În ciuda tuturor resemnărilor rațiunii, omul fondanian cultivă disperarea propriului exil într-o lume a necesității. Disperarea nu-i atenuează, totuși, credința. Figura tutelară a filosofiei lui Fondane este un Iov neresemnat care sfidează raționalizările istoriei din secolul al XX-lea.

Opțiunile și atitudinile socio-politice ale lui B. Fondane se inspiră din această perspectivă existențială. Căci el nu înțelege să rămână doar un „cetățean al nefericirii umane", ci vrea să-și asume și condiția de „cetățean al nefericirii sociale". N-a schimbat planurile de referință și nu a alternat — asemenea lui Sartre, mai târziu — registrele propriului discurs; n-a fost un militant politic și a respins orice politizare a problematicii artistice, atât în literatură, cât și în cinema. Toate acțiunile lui denunțând nedreptatea, pauperizarea, „nefericirea socială" vizează, în ultimă instanță, „nefericirea umană". Este ceea ce îl împiedică să se angajeze în câmpul politic „cu ochii închiși". Dacă Fondane ar mai fi trăit, Jean-Paul Sartre ar fi avut în el, în perioada imediat postbelică, un rival și un oponent de talie.

Textul discursului pe care n-a apucat să-l rostească la faimosul „Congres pentru libertatea culturii", organizat în 1935 de comuniștii francezi, este capital pentru concepția politică a lui Fondane. Autorul se situează implicit de partea Revoluției și faptul însuși că nu resimte nevoia să-și justifice această alegere mi se pare semnificativ. Adeziunea lui nu este necondiționată, dar, pe de altă parte, pentru el nu există alternativă. Poziția sa antifascistă este clară din punct de vedere intelectual și moral, deși rămâne implicită. Ceea ce îl contrariază pe Fondane este confuzia valorilor și „dublul limbaj" la care practica comunistă invită, în varianta sa sovietică; el nu acceptă nici tendința de a transforma antifascismul spontan al intelectualilor din Vest în prosovietism.

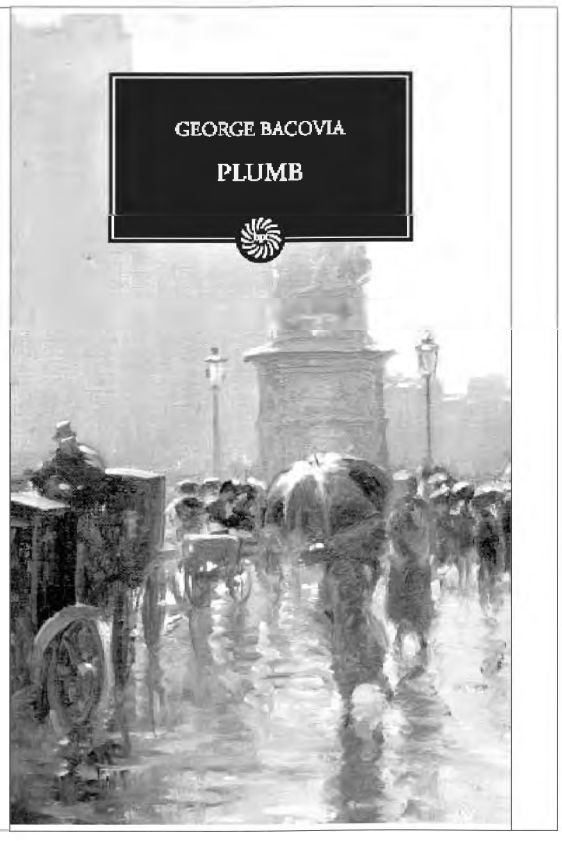
Mircea MARTIN

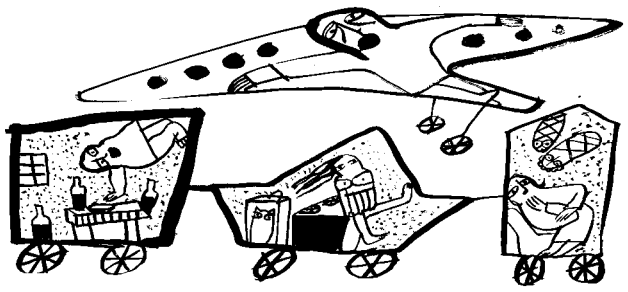
(continuare în pag. 12)

MIERCURI, 7 octombrie
a apărut cel de-al 30-lea volum
din colecția
Biblioteca pentru toți
editată de
Jurnalul Național,
culegerea de poeme
Plumb
de
George Bacovia.

Sub acest titlu al debutului
din 1916
sunt reunite
toate volumele publicate
(aproape fără excepție unul la 10 ani)
de cel mai marcant poet simbolist de la noi.

Prefață de Dinu Flămând
Tabel cronologic și referințe critice de
Teodora Dumitru
Coperta: detaliu din *Stradă pe ploaie* de
Emilian Lăzărescu





Tema de fundal a cărții o constituie conflictul dintre măreția ființei umane, capabilă să se sacrifice pentru idealuri, și nimicnicia aceleiași specii, devorată de pasiuni, ambiții, dorințe și lăcomie.

Mircea Mihăieș

CONTRAFORT

Primul **Faulkner** (II)

AŞA ARATĂ Charlestown, mica aşezare din Georgia, unde un straniu cortegiu coboară din tren: un soldat muribund, desfigurat în Franța, o văduvă și un individ care, asemeni cetățenilor care jucau un fel de *petanque* transmutată în sudul american, nu părea să aibă identitate. Doi dintre ei nu vor mai părăsi orășelul, iar femeia, Margaret Powers, se va evapora asemeni vântului iscat din senin și destrămat din senin. Situația este cât se poate de teatrală: un grup de personaje captive într-un spațiu închis, unde vor fi obligate, sub presiunea evenimentelor și a curiozității localnicilor, să aducă la suprafață misterul existenței lor anterioare, provoacă o veritabilă furtună în localitatea în care mai degrabă se supraviețuia decât se trăia.

Ca într-un western, Donald Mahon, soldatul muribund, Jim Gilligan, soldatul lăsat la vatră, și Margaret Powers, văduva plină de compasiune, se ivesc din necunoscut pentru a tulbura liniștea patriarhală a unei așezări unde dramele erau aplatizate de presiunea protestantismului evanghelic. Constituirea acestui grup — descrisă pe larg în primul capitol al cărții — nu e cu adevărat convingătoare. Ea amintește prea mult de soluțiile tip *deus ex machina* din teatrul bulevardier. Elementul deconcertant nu e întâlnirea personajelor în tren, ci instantaneea lor decizie de a deveni păzitorii și martorii suferinței soldatului rănit, închis în tăcerea propriei tragedii. Prea mult creștinism pentru doar câteva pagini de carte! E evident, însă, că Faulkner a încercat în felul acesta să lărgească și să adâncească baza filozofic-literară a demersului său. El a vrut să rezolve, dintr-o dată, și drama soldaților întorși din război, și să descrie tensiunea în care trăia comunitatea, și să dea credibilitate unui tip uman în care se amestecă gnerozitatea, nebunia, lăcomia, dorința sexuală și egoismul.

Tema de fundal a cărții o constituie conflictul dintre măreția ființei umane, capabilă să se sacrifice pentru idealuri, și nimicnicia aceleiași specii, devorată de pasiuni, ambiții, dorințe și lăcomie. Lecția pe care încearcă s-o predea Faulkner spune că, dincolo de tragedie, viața își continuă, lenește, vulgară, vitală și eternă, cursul. Oamenii vin și pleacă, mor și se căsătoresc, suferă și speră într-o calmă indiferență față de extincția modelului moral care i-a făcut posibili.

Condusă cu mână sigură, cu o plăcere de a nara întâlnită arareori la un debutant, intriga izbucnește parcă de la sine, pentru a se răspândi apoi pe întreaga întindere a aceastei proto-Yoknapatawpha, numită Charlestown, Georgia. Firește că Faulkner, racordat la obsesiile creatoare ale vremii, concentrează în discursul său „fascinația față de multiplicitatea răspunsurilor date de omenire experienței comune a timpului, limbajului, acțiunii și de strădania omului de a se autodefini." (Vickery, 1995: 1). Știm că în 1924 bunul său prieten, mentor și sprijinitor, Phil Stone, îi făcuse cadou un exemplar din *Ulyssses* al lui Joyce și dovezile că scriitorul era la curent cu inovațiile unor T. S. Eliot, Ezra Pound sau Aldous Huxley abundă chiar în cartea de față. *Soldier's Pay* poate fi citită, fără a greși, drept laboratorul câtorva din tehnicile narative care în *The Sound and the Fury*, scrisă doar trei ani mai târziu, aveau să-l impună drept unul din marii maeștri ai modernismului. Ce izbește din prima clipă e, așadar, curajul de a aborda frontal atât chestiunile de filozofie existențială, cât și tehnicile îmbrățișate de viitorii maeștri ai modernismului european și american.

Tema eroului întors din război, incapabil să mai recunoască lumea lăsată în urmă, a fost o veritabilă obsesie a generației lui Faulkner. Nu doar în povestiri, dar și în *The Great Gatsby* F. Scott Fitzgerald construiește un personaj adânc vulnerat de experiențele trăite ca soldat sau în preajma frontului. Într-un fel paradoxal, Donald Mahon străbate același traseu și are parte de același tratament: în timp ce se află în război, iubita îl trădează. E secundar faptul că Jay Gatsby se îmbogățește făcând speculă în timp ce soldații mor pe front, pentru că statutul de milionar reprezintă doar o etapă în bătălia sa absurdă de a reînvia trecutul. Și Mahon, și Gatsby își găsesc finalmente moartea, dovedindu-se neputincioși în fața ambiției de a recuceri ceea ce au pierdut.

Influența prozei de secol nouăsprezece e suficient de puternică pentru a nu defini romanul drept un produs al modernității literare. Faulkner nu are încă abilitatea de a pătrunde în conștiința personajelor, spre a lăsa adâncimile psihologice să vorbească în numele lor. Caracterele sunt bine articulate, însă categoriile cărora le aparțin sunt luate de-a gata din repertoriul creativ al vremii. Poate cu excepția lui Januarius Jones — unul din marile personaje ale cărții, ale cărui vitalitate și putere de a exercita răul anunță o întreagă galerie de *villains* faulknerieni —, ceilalți eroi sunt personaje de-a gata, recrutați din tipologia clasicizată a epocii: Cecily e varianta sudistă a lui Daisy Buchanan, adică logodnica infidelă, Jim Gilligan e rezervistul frustrat, Emmy o Jane Eyre căreia i se refuză șansa happy-end-ului, reverendul Mahon e părintele naiv și sentimental, incapabil să perceapă dimensiunea tragediei desfășurate sub privirile sale, în fine, mica armată a personajelor colective e infectată cu ticurile bineștiute din atâtea romane victoriene și post-victoriene ce descriu încremenita viață a târgurilor de provincie. La rigoare, Januarius Jones însuși se pliază pe modelul Don Juan-ului de ajuns prizonier într-o lume de bigoți.

Cu o atent studiată virulență, schimbarea la față se produce odată ce personajele și-au asumat identitatea știută încă din cursul nesfârșitelor conversații din tren. Dacă n-ar fi deciziile ce implică radicala modificare de destin, am spune că am plonjat într-o lume de flecari, de oameni nepăsători, bârfitori, gata să se piardă în nesfârșite, nesemnificative amănunte. În fapt, personajele sunt, încă de la prima apariție, voci care povestesc un destin și ilustrează o fabulă. Julian Lowe, posesorul unui „ochi sofisticat", e sortit unui destin vitreg. Nu ajunge erou și nici nu reușește s-o cucerească pe doamna Powers, care-l fascinează cu „paloarea distinsă, părul ei negru, și rana roșie a gurii." Lowe îi admiră pe cei puternici și norocoși — norocoși chiar și în moarte. Scrisorile trimise ulterior din California reprezintă doar semnele exterioare ale unei conștiințe torturate. De altfel, spre sfârșitul primului capitol îl vedem, într-un delir perfect controlat, confesându-se și coborând în adâncimile propriului suflet: „În camera de alături, cadetul Lowe se trezi dintr-un vis haotic, deschizându-și ochii și uitându-se fix, cu detașare, impersonal ca Dumnezeu, la luminile care-l ardeau. După un timp, luă seama la propriu-i trup, amintindu-și unde era și printr-un efort întorse capul. În celălalt pat, omul dormea sub chipul său îngrozitor. (Sunt Juliam Lowe, mănânc, diger, evacuez: am zburat. Acest om... omul ăsta de aici, care doarme sub rana lui... Unde atingem? Oh, Doamne, oh Doamne: cunoscându-i trupul, stomacul lui.) [...]

Îți simți gura amară, știindu-și stomacul bolnav. Să fi fost în locul lui! mormăi el. Să fi fost el. N-are decât să ia trupul ăsta sănătos! Să-l ia. Să am aripi pe piept, să am aripi; și să am și rana lui, aș muri și mâine."

Atingem, prin aceste imagini, zone ale patologicului — dar nu sunt singurele. Straniul atașament al lui Joe Gilligan (la începutul cărții el apare sub fistichiul nume Yaphank, inspirat probabil de spectacolul de revistă de mare succes al lui Irving Berlin, *Yip Yip Yaphank*, jucat în 1918, și sub o caracterizare cinic-ironică: „întârzie la paradă, întârzie la instrucție, întârzie la dejun când dejunul întârzie") și al femeii „cu buzele ca o rană", Margaret Powers, nu ține nici de o explicație logică, nici de una sentimentală. Ne aflăm în zona deciziilor irațională, a opțiunilor luate sub impulsul momentului, fără a pune în balanță consecințele. Prima parte a romanului, cu plusurile (desăvârșitul control al vocilor și limbajelor, capacitatea invidiabilă de a mișca personajele într-un spațiu limitat) și minusurile ei (insuficienta motivare logică a acțiunii, stridența câte unei sintagme, de genul „sophisticated eye", „impossible marble fountains" etc.) oferă premisele unui scenariu cu mai multe posibilități de dezvoltare.

Acțiunea s-ar fi putut plia, pornind de la relațiile stabilite între personaje în timpul călătoriei, pe o diversitate de tipuri romanești: de la încercarea de a planta pe tărâm american formula prozei „fin-de-siècle" (al cărei admirator Faulkner era), la adoptarea stilului decadentist (trimiterile la desenele lui Aubrey Beardsley sunt fără echivoc), la narațiunea sentimentală, investigația psihologică sau oricare alta din variantele pentru care textul părea să ne pregătească. Dintre toate, scriitorul a ales-o pe cea mai puțin evidentă în debutul cărții: radiografierea unei comunități obligată să se privească în oglinda tragediei.

Sosirea cortegiului cvasi-mortuar la Charlestown echivalează cu ridicarea unei noi cortine. O parte a personajele din „sceneta" anterioară dispar din prim-plan (conductorul, Julian Lowe, Schluss etc.), iar atenția e acaparată de „oamenii vechi", de locuitorii târgului încremenit în ticurile propriei neputințe: Januarius Jones, reverendul Mahon și soția acestuia (părinții soldatului muribund), Cecily Saunders, logodnica lui Mahon, George Farr, bărbatul îndrăgostit de Cecily, Emmy, iubita de-o noapte a lui Donald Mahon, precum și mulțimea de figuranți-ciocli gata să se înfrupte din amănuntele tragediei, perpetuându-și viața din contemplarea plină de lăcomie a degradării și morții eroului întors de la război.

Charlestown nu e, firește, Yoknapatawpha. Orașul e prea schematic descris — ba chiar s-ar putea spune că în afara fragmentului deja citat referințele geografice sunt nesemnificative —, relațiile dintre personaje nu au profunzimea, coerența și spectaculozitatea din romanele ulterioare ale lui Faulkner. Dar e limpede că micul târg din Georgia e o Yoknapatawha în miniatură, poate debilă, poate neconvingătoare, așa cum multe din personajele care-l populează sunt scheletele pe care vor crește, cu vitalitatea lor demonică, boemă, iresponsabilă, răzbunătoare, lacomă, irațională, debordând de viață sau de generozitate, viitorii mari eroi civilizatori sau destructori ai giganticei saga a Sudului american. ■

Vickery, Olga W., 1995, *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*, Baton Rouge: Lousiana State University Press.

Ioana Pârvulescu

DESPRE LITERATURĂ, CU BUCURIE

Editați sau nu editați?

Iată conflictul shakespearian în Mizilul caragialesc!

Destinatari:
studenții de la Masteratul de editare

DRAGI MASTERANZI,

Să vă semnalez de la bun început un „reper bibliografic" nou: Camilien Roy, *Arta de a respinge un roman*, trad. de Nicolae Baltă, București, Humanitas, 2009. Mai există un text plin de umor și extrem de actual al lui Umberto Eco despre referatele de acceptare și de respingere a unei cărți, într-o editură: *Cu regret vă informăm —rapoarte de lectură către editor.* Aici, cărți precum *Odiseea*, *În căutarea timpului pierdut*, *Critica rațiunii practice* sau *Procesul* sunt respinse de către cei care fac raportul de editare sau, dacă sunt acceptate, se propun intervenții editoriale drastice, pentru a le face vandabile. M-am întrebat ce-ar zice azi un asemenea cititor de manuscrise, un referent editorial, dacă ar primi în plic o piesă intitulată *Romeo și Julietta la Mizil.*

Subiectul piesei nu e rău: Mizilul are, ca orice urbe activă, două partide importante, unul aflat la putere, altul în opoziție. Primarul, așadar omul partidului de la putere, este vecin cu un bărbat dintr-o veche familie boierească, scăpătată acum, membru în partidul din opoziție. Primarul este activ în gruparea politică aflată la stânga pe „eșichierul politic", iar vecinul lui se proclamă conservator, apărător al tradiției. Primarul are o fată, Veta, iar vecinul un băiat, Mișu. Firește, în timp ce părinții se urăsc de moarte, copiii lor se iubesc pe viață și vor să se căsătorească. Iată conflictul shakespearian în Mizilul caragialesc! Copiii se văd pe ascuns și, la un moment dat, inevitabil, părinții — în fapt tații, mame nu există — află de dragostea lor care încalcă principiile politice ale strămoșilor. Prin rugăminți și amenințări, fiecare dintre juni își convinge tatăl să cedeze. Conu Naie, tatăl lui Mișu, acceptă primul, dar își dă seama că piedica va fi însăși poziția lui politică. Și-atunci, într-un gest de suprem sacrificiu patern, se duce pe-ascuns și „bate depeșă la centru" ca să treacă în partidul vecinului său, primarul. O scenă analogă se petrece și la primarul Ghiță. Ca s-o ajute pe fiica lui Veta, primarul fuge la telegraf și-și anunță demisia din partidul aflat la putere, intrând în opoziție. La întâlnirea din final, care se vrea de împăcare, cei doi dușmani politici se trezesc așadar tot în tabere adverse. E o rezolvare pe cât de caragialescă, pe atât de shakespeariană. De Caragiale ține încurcătura și schimbarea culorii politice după cum o cer interesele personale, familiale, iar de Shakespeare implacabilitatea destinului care se încăpățânează în a crea *malentendu*-uri. Însă autorul nostru preferă totuși deznodământul caragialesc, mai potrivit în decorul Mizilului din *belle époque*, astfel că, până la urmă, foștii adversari se îmbrățișează și-și strâng mâna.

Personajele secundare reprezintă și ele trimiteri ludice la cei doi dramaturgi, un gardist și un lampagiu care sunt copiați după Ghiță Pristanda & co. Lampagiul Leonida are familie mare, „șapte guri acasă" și „ciupește și el acolo" cât poate, mai niște gaz din felinar, mai lampa cu totul. În ce-l privește pe gardist, el doarme tot timpul, ca Spiridon, și are câte o iubită din ambele case (a primarului și-a boierului), astfel încât să fie acoperit, indiferent ce partid ar veni la putere, lucru cu care se și laudă. Mai există însă și-o guvernantă, doica shakespeariană adaptată la mediu și împrejurări. I se pune Madam Șnițel, e angajată s-o învețe germană pe Veta și „consimte", la fel ca doica Julietei, la dragostea tinerilor.

În ce privește limbajul, autorul piesei *Romeo și Julietta la Mizil* e cât se poate de inventiv: boierul vorbește cu franțuzisme, Mișu, care-i telegrafist la poștă, îi face declarații Vetei traducând în „punct și linie" literele dorite, iar guvernanta amestecă în toate replicile vorbe românești cu formulări nemțești, de pildă mustrarea „bați vasăr în piuă". Ea este „ciocârlia"

***Tales from Shakespeare*, 1901, Philadelphia.**

care le anunță tinerilor amanți venirea dimineții: „Tomn Miju... Tomnișoară... ist morgăn... ziuă mare! Ich bitte... este timpul...." Rafinamentul ludic al autorului merge până la întrebarea malițioasă a guvernantei către telegrafistul amorezat: „Când bați depeșă ești oare tot peltic?"

Departe de a fi „un loc unde nu se întâmplă nimic", Mizilul este, în schițele lui Caragiale (*O zi solemnă*), locul în care s-a întâmplat *ceva*: un primar energic a reușit, după „un an întreg de alergături, de stăruințe, de protestări, de amenințări! un an de neliniște, de neodihnă, de luptă eroică!" să facă să oprească în gara urbei Expresul Berlin — București și București — Berlin, timp de un minut. În piesa *Romeo și Julietta la Mizil*, episodul este preluat și folosit în cearta dintre cei doi vecini. Dom' Ghiță, primarul, se laudă cu realizările lui și, implicit, ale partidului: „Păi bine, icspresu dă Berlin, cin l-a oprit neicuță și la Mizil în gară?" lăsând, adaugă el „cu gura căscată" o țară-ntreagă. Și pentru că nu se așteaptă ca preopinentul să-i răspundă, spune tot el: „Noi, absolut!" La care conu Naie îl ia în râs, cu argumentul că într-un minut n-ai timp nici să te dai jos „încât și-asvârle omul valiza pe fereastră". Lucru care nu era chiar rar, pe vremuri.

Numele trimit aproape toate la Caragiale, Veta, Mișu, Ghiță, Nae, Leonida, cu excepția lui Madam Șnițel și a cuplului de tineri care-și iau măști shakespeariene. Mișu o roagă pe Julietta lui să-i spună Romeo, fiindcă soarta lor „e tot atât de neagră și neîndurătoare ca tragica ursită a celor doi eroi". Iar Veta constată cu un oftat că „Papa e Capoletto, Montechi-i celălalt", folosind, cum se vede, adaptările românești ale numelor Capulet și Montague care apar în traducerile mai vechi ale piesei, dovadă că e persoană cultivată și madam Șnițel, guvernanta, își merită leafa.

SĂ REVENIM la întrebare: ce-ar zice un referent despre această piesă, dacă nu i-ar cunoaște autorul și ar primi-o în plic la editură, cu ștampila poștei din 2009? Citită în diagonală, din motive de timp — fiindcă la edituri sosesc munți de manuscrise — piesa i s-ar părea postmodernistă. Are, nu-i așa, toate caracteristicile curentului: intertextualitatea cu doi autori de primă mână, unul din literatura engleză, celălalt din literatura română (se tinde spre globalizare), spirit ludic, umor, ba chiar și politică la zi (vin alegerile!). Referentul ar presupune că este scrisă de un tânăr autor contemporan sau, mai probabil, de către un optzecist pasionat de Caragiale. Or, piesa, cum nu mă îndoiesc că multă lume știe, îi aparține lui G. Ranetti, un contemporan și-un prieten al lui Caragiale și a fost tipărită în 1907, la Tipografia Curții Regale, Göbl și fiii. Mă întreb chiar dacă nu cumva, Ranetti, care era născut în Mizil (Prahova) nu i-o fi povestit lui Caragiale un episod cu încercarea cine știe cărui primar de a face să staționeze expresul internațional în urbea lui natală.

Probabil că referentul nostru ipotetic ar spune *da*, ar recomanda și el tipărirea, mai ales dacă i s-ar trimite o variantă adaptată, iar nu originalul în versuri, cum, din păcate, e scrisă piesa. Iată cum timpul transformă o dovadă de abilitate și talent (fiindcă piesele în versuri contopesc doi oameni: poetul și dramaturgul), într-un defect. Oricum, un autor bun de azi ar putea încerca o adaptare a micii farse a lui Ranetti și sunt sigură că i-ar putea ieși o bună piesă de actualitate.

CÂT DESPRE MINE, dacă aș fi primit manuscrisul la 1907, angajată a Editurii Socec, să spunem, nu prea cred că aș fi recomandat publicarea. Poetul Ranetti îmi place mult, este un parodist de talia lui Topîrceanu, în schimb piesele lui sunt decepționante. Autorul e ca un acrobat care merge pe sârmă și cade mereu, când într-o parte, când în alta, când în vulgaritate, când în banal lipsit de haz și de dramatism. Degeaba un pas-doi reușiți, o replică spumoasă, dacă impresia generală e de caznă și ratare. Iată numai două replici dintr-o dispută între conservatorul Naie și liberalul Ghiță:

„*Conu Naie*:

Vraiment, nu vi-i rușine? / Atunci nu vreați războiul!/ Dar Statul era copt /Pentru endepandansă!

Dom' Ghiță:

Vezi bine, copt! Pașopt.../ Divanu-ad-hoc... plus Tudor... plus Cuzea... Ei sireacii / Au pusără la cale poporul!... Vârcolacii,/ Vampirii dumitale au suptără cu zor/ Tot sângele dintr'însul!"

Mai mult, așa cum e scrisă (și nu cum am povestit-o eu) piesa dovedește că din exact aceeași materie primă unul poate scoate o capodoperă, iar altul o aiureală, iar *acel ceva* care face toată diferența este extrem de greu de numit. Nu e vorba de talent, pentru că Ranetti are talent, nici de virtuozitate, pentru că și pe aceasta e capabil s-o arate, la nevoie, jonglând între limbi și accente. Nici epigonismul nu e problema principală, pentru că sursa ambilor autori sunt gazetele. E vorba, mă tem, de *weltanschauung*, de miză, de seriozitate, pentru că și ludicul cere seriozitate. În timp ce la Ranetti avem o joacă îndărătul căreia sunt manechine și decor de mucava, la Caragiale e joc adevărat, îndărătul căruia sunt oameni vii. Până la urmă rezistența cărții ține de cantitatea de suflu vital pe care i-o transmite autorul. Așadar, în ce privește piesa *Romeo și Julietta la Mizil* de G. Ranetti, *cu regret vă informăm...* ■

Sorin Lavric

CRONICA IDEILOR

Saga cafenelei

Ciprian Vălcan (editor) ***Splendoarea decadenței. Viena 1848-1938*****, Editura Bastion, Timișoara, 2008, 284 pag.**

O carte de pestriț mozaic social, prilejuindu-ți o voluptuoasă întoarcere într-un timp irepetabil.

TINE DE O fatalitate a evocării ca, vrînd să faci portretul unui oraş ca Viena, să constaţi că imaginea lui a ajuns la tine iremediabil deformată. E ca şi cum filtrele succesive prin care a trebuit să treacă i-au alterat substanţa şi i-au netezit relieful, lăsînd în urmă coaja plată a unei efigii şterse. Şi cu cît depărtarea în timp e mai mare cu atît gradul de estompare pare să fie mai adînc. Cauza nu e de căutat într-o rea-voinţă măsluitoare, ci în dificultatea inerentă de care se loveşte fidelitatea descrierii unei metropole imperiale. Cînd e vorba să surprinzi spiritul unui loc, e mai uşor să înşiri detalii decît să surprinzi o atmosferă. În fond, puzderia de variabile din care se încheagă temperatura trecutului e atît de diversă încît, în locul unei vederi panoramice, trebuie să te mulţumeşti cu bucăţile de smalţ ale cioburilor izolate. Lucru cu atît mai valabil atunci cînd, în loc de cuprinderea minuţioasă a unei lucrări monografice, te întîmpină felia îngustă a contribuţiilor colective, aşa cum este cazul volumului coordonat de Ciprian Vălcan la Editura Bastion.

În plus, neputinţei de a reda, în amănunţime, spiritul capitalei austro-ungare i se adaugă un factor subiectiv de perturbare retrospectivă: e vorba de imaginaţia cititorului, înclinat fie să idealizeze Viena, fie s-o încarce cu propria reverie. Acelaşi lucru se întîmplă în cazul cărţilor de călătorii: nu le citeşti ca să afli ceva despre meleaguri străine, ci ca să preiei emoţia celui care a călcat acolo. Şi astfel refaci o dispoziţie după reguli strict interioare, aşadar „contrafaci" emoţia iniţială a autorului prelucrînd-o după un tipar ce nu ascultă decît de formula sensibilităţii tale. Cu ce rămîi pîna la urmă este o Vienă de uz personal, care poate avea prea puţin de-a face cu metropola istoriei reale. Numai că aceasta este o mistificare binevenită făcută din raţiuni de retrăire memorialistică. Şi nu doar binevenită, ci inevitabilă. Nu putem învia trecutul unui oraş decît schimbîndu-l după cerinţele fanteziei personale. De aceea, după Viena te simţi nostalgic chiar dacă nu ai fost niciodată acolo, şi în consecinţă încerci să-i redeştepţi aerul extrăgîndu-l din farmecul documentelor de epocă sau din masa mărturiilor contemporanilor. Dar a crede că poţi face descriere obiectivă ţine de prejudecăţile celor care cultivă superstiţia ştiinţificităţii istoriei. Nu ştim cum a fost Viena imperială, dar îi putem adulmeca gustul, un gust pe care îl putem trezi din frînturi de senzaţii şi din fragmente de povestiri, preferîndu-le de pildă din lectura lui Stefan Zweig (*Lumea de ieri*) sau din cea a lui cea a lui Janik şi Toulmin (*Viena lui Wittgenstein*). Ce obţinem însă e Viena noastră, Viena celor care, trăind în secolul XXI, îndură melancolia iscată de un răstimp (1848-1938) pe care nu-l vor trăi niciodată.

Volumul *Spendoarea decadenţei* este o contrafacere în sens bun. Îmbucarea cîtorva pietricele istorice în chenarul unui medalion cu tentă nostalgică, care reface din detalii mici amintirea unui sentiment mare: veneraţia faţă de unul din cele mai frumoase oraşe din istoria Europei. Informaţia volumului impune prin seriozitate, ca şi arta autorilor de-a o îmbrăca într-o haină epică plăcută ochiului. Rezultatul este lipitura cîtorva cioburi din stema imperială a capitalei lui Franz Josef, cioburi care au meritul de a face din atmosfera urbei împărăteşti un climat uman verosimil. Cititorul se simte ca într-o prăvălie cu parfumuri de lux, unde, după ce i s-au trecut pe dinainte cîteva mostre de mireasmă aleasă, i se cere să refacă esenţa iniţială a lichidului ascuns în sticlă. Se înţelege că nu va putea, căci dintr-o simplă vînturare a cîtorva beţigaşe olfactive nu poţi recompune mirosul epocii şi nici ethosul ei, dar poţi în schimb să faci ceea ce spuneam adineauri: să acoperi din imaginaţie golurile lăsate în blazonul psihic al capitalei imperiale. De aceea, mostrele din carte sunt veritabile eseuri, de calitate şi talent, din a căror înmănunchere se pot obţine nuanţele parfumului de epocă. Iar contribuţiile sunt toate de nivel înalt şi, faţă de alte volume colective coordonate de Ciprian Vălcan, acesta e departe cel mai omogen şi mai bine legat. Îl citeşti cu plăcere şi cu senzaţia că poţi reface temperatura Vienei, asimilîndu-i detaliile după calapodul propriei imaginaţii.

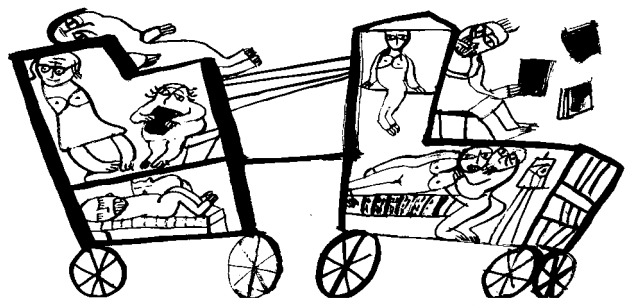
Potrivit unei butade ce a făcut epocă după Primul Război Mondial, imperiul lui Franz Josef s-a sprijinit pe următoarea triadă: „armata mărşăluindă a militarilor, armata şezîndă a birocraţilor şi armata îngenuncheată a clericilor." Pe scurt, militarii de carieră, administraţia şi biserica. Dar volumul nu se mărgineşte la înfăţişarea celor trei instituţii, ci merge mai adînc în spiritul locului. De la cafenelele şi terasele Vienei, adevărate pepiniere din care se recoltau numele de prim-plan ale vieţii artistice, pînă la arhitectura clădirilor sau moravurile oamenilor, de la psihanaliza lui Freud pînă la polemicile gazetăreşti ale unui Hermann Bahr sau Karl Kraus (o altă butadă din epocă spunea: „există două lucruri cu care nu se poate lupta, deoarece sunt prea mari, prea grase şi nu au nici cap şi nici picioare: Karl Kraus şi psihanaliza"), de la muzica vieneză pînă la vermina prostituţiei din periferii, de la *Burgtheater* pînă la saloanele literare, de la ridicarea pe pături sociale a populaţiei pînă la incidenţa neaşteptat de mare a sinuciderii în rîndul localnicilor — toate laturile din a căror înrămare se desprinde portretul capitalei sunt atinse de autorii volumului. Simpla lor enumerare, ţinînd mai curînd de o obligaţie de recenzent, nu poate spune mare lucru despre conţinutul cărţii, de aceea sărim peste ea.

Două capitole se disting prin conţinutul lor aparte: cel al lui Sorin Tomuţa despre ethosul cafenelei vieneze („Fin-de-siècle-café: modernismul vienez şi intelectualul de cafenea") şi cel al lui Ciprian Vălcan despre sinuciderea intelectualilor („Sinucigaşul sau vremea nihilismului"). Cafeneaua, aşa cum este descrisă de Sorin Tomuţa, era un soi de placă turnantă a vieţii artistice vieneze, un atelier public în care se experimentau pe viu fermenţii cei mai puternici ai culturii momentului, locul unde rivalităţile izbucneau, orgoliile se cizelau şi prieteniile erau puse la încercare. Adevărată regină între scenele menite confruntărilor culturale, cafeneaua era locul selecţiei şi afirmării de sine. Era exclus să te numeri printre vedete dacă nu erai clientul regulat al uneia din ele. Iată cum descrie Stefan Zweig aromele vieţii de cafenea. „Dar cel mai bun locaş de cultură pentru noi rămînea cafeneaua. Pentru a înţelege una ca asta, trebuie să se ştie că la Viena cafeneaua reprezintă o instituţie cu totul deosebită, ce nu-şi găseşte echivalent nicăieri în lume. Este vorba, de fapt, de un fel de club democratic, accesibil oricui contra unei cesti ieftine de cafea, unde, pentru acest mic obol, fiecare oaspete poate să stea ore în şir, să discute, să scrie, să joace cărţi, să-şi primească poşta şi, mai ales, să citească un număr nelimitat de ziare şi reviste. Într-o cafenea vieneză mai de soi găseai toate ziarele din Viena şi nu numai din Viena, ci şi din imperiul german, precum şi ziarele din Franţa, Anglia, Italia şi America, plus toate revistele literare şi artistice importante din lume." (p. 197)

Dar, dincolo de vîltoarea histrionică cerută de larma ei colectivă, cafeneaua seamănă cu o agora de dimensiuni mai mici, un teatru în miniatură în care spectatorii sînt deopotrivă actori şi regizori. Unele cafenele sunt cu precădere voioase şi pline de vervă, altele mai liniştite şi mai prielnice meditaţiei, dar toate sunt pătrunse de un şarm desprins din mentalitatea metropolei danubiene: politeţe şi serenitate la suprafaţă, sprijinite pe valoarea centrală a vienezilor — *Gemütlichkeit* (confort, tihnă, armonie) —, iar în adîncuri dospeala surdă a patimilor, ambiţiilor şi viciilor. Deasupra, bolţile virtuţii civice, dedesubt catacombele servind drept supapă instinctelor reprimate.

Se înţelege că un astfel de mental colectiv este atras nu numai de elevaţia ierarhiilor, dar şi de poveştile macabre, de episoadele sumbre şi deznodămintele dramatice. De aceea, nu e greu de priceput de ce într-un oraş atît de riguros în respectarea normelor nescrise sinuciderea face ravagii. O trecere în revistă a personalităţilor vieneze care s-au sinucis te umple de fiori. O face Ciprian Vălcan în eseul dedicat fenomenului suicidar vienez, din care spicuim cîteva nume: Adalbert Stifter, Ludwig Bolzmann, unul din fraţii lui Mahler, trei dintre fraţii lui Wittgenstein (Ludwig Wittgenstein a avut el însuşi o tentativă nereuşită), Otto Weininger, Max Steiner, Georg Trakl, fiul lui Ernst Mach, fiica lui Arthur Schnitzler, Franz von Hofmannsthal, Stefan Zweig şi soţia lui, şi lista se întinde pe o pagină întreagă. Ce izbeşte la numele pomenite este înălţimea treptei sociale şi totodată stofa lor lăuntrică. Nu avem de-a face cu căzuţi ai mahalelor care se omoară fiindcă nu au încotro, ci cu spirite rafinate, temeinic aşezate în lume. Şi atunci de ce se sinucid ei? Răspunsul autorului este: „Gestul sinucigaşului apare pe fundalul unei societăţi care trăieşte sub protecţia unor măşti liniştitoare, utilizate cu virtuozitate pentru a camufla atît golul lăuntric, cît şi eventualele abisuri din exterior. [...] Sinucigaşul contrazice una dintre cele mai puternice înclinaţii ale vienezilor, aceea înspre inacţiune, înspre amînarea nesfîrşită a unei decizii, înspre temporizarea leneşă, acţiunea fiind înlocuită cu rafinate forme de reverie ori complicate investigaţii psihologice." (p. 268)

O carte de pestriţ mozaic social, prilejuindu-ţi o voluptuoasă întoarcere într-un timp irepetabil. ■



Dacă unul din imperativele suprarealismului originar era arderea din temelii a bibliotecilor, una din culpele celui de azi constă în potolirea grăbită a incendiului de odinioară.

Cosmin Ciotloș

CRONICA LITERARĂ

Manierisme

NU DEMULT, Dan Stanciu și Iulian Tănase publicau, și împreună, și independent, sub egida Editurii Locul Tare. Volume elegante, toate, de un suprarealism calofil și programatic. (*Parazitul azurului* din 2006 sau *Mergi cu alți pași* din 2007 în dreptul celui dintâi. *Ochiul exploziv* din 2006 și *Abisa* din 2007 în dreptul celui de-al doilea. *Trusa instalatorului de umbre* în dreptul amândurora.) Mai aproape de noi, cu nici un an în urmă, Sebastian Reichmann ieșea, la Cartea Românească, cu o colecție de poeme itinerante, *Mocheta lui Klimt*. Scrise ici și colo, în mari orașe sau în spațiile feroviare dintre ele, versurile acestea nu erau cu nimic mai ocazionale decât ale unui sedentar de cursă lungă. În plus, aveau, fără a fi propriu vorbind turistice, un farmec coloristic indistinct. Între timp, locurile par să se fi înmuiat, mochetele — să se fi prăfuit, echipele — să se fi rearanjat.

Iulian Tănase dă, de unul singur, o carte sub așteptări (iar așteptările mele se referă la subtila orație pe mai multe voci din *Iubitafizica*). Sebastian Reichmann și Dan Stanciu — un *cadavru*, de bună seamă că *desăvârșit*, dar chiar și-așa lipsit de viață. Dacă unul din imperativele suprarealismului originar era arderea din temelii a bibliotecilor, una din culpele celui de azi constă în potolirea grăbită a incendiului de odinioară. Nu întâmplător, printre protagoniștii *Adorei*, se numără un pompier. Știe subconștientul ce știe:

„Era un pompier mistic cel puțin așa se spune/ el nu lupta cu flăcările el vorbea cu ele/ el nu stingea incendiile el le îmblânzea/ focul era prietenul lui din copilărie/ crescuseră împreună în penumbrele aceleiași fierării/ nu el nu stingea focul niciodată nu îl stingea/ era un pompier cumsecade/ avea o casă frumoasă un câine galben/ trei copii cinci copaci iarbă din belșug/ și mai ales avea o nevastă minunată/ cu un nume indescifrabil/ ea era focul lui de noapte cel puțin așa se spune// Și focul pe care îl reîntâlnea cu prilejul a tot felul de incendii/ îl iubea foarte mult pe pompierul-îmblânzitor/ era un foc foarte sensibil/ era un foc capabil de cele mai înalte sentimente/ era un foc care și-ar fi dat viața pentru îmblânzitorul lui/ dar și pompierul îl iubea/ și pompierul mistic era topit după foc// Imaginați-vă un foc mare ca un animal preistoric/ așezându-se la picioarele unui pompier-îmblânzitor/ priviți focul dându-se de trei ori peste cap/ priviți-l transformându-se în mii de cuburi/ și pompierul își pune în geantă câteva bucăți de foc/ pe care i le dăruiește soției/ și soția lui se duce la bijutier cu acele cuburi/ din care își face inele coliere și cercei de foc// Pompierul mistic avea o soție într-adevăr elegantă." (pag. 29)

Textul acesta, pe care l-am reprodus integral, se numără printre cele mai reușite din *Adora*. (Îl întrece net numai vasta desfășurare din *Poemul incendiului orb*, a cărui recuzită, totuși, amintește prea fățiș de imaginarul lui Gellu Naum.) Și aici, și-n restul cărții, procedeul favorit al lui Iulian Tănase e pastișa. El șlefuiește materia până la dispariția oricărui reper. Chiar și titlul preia o sugestie din *Dilecta* lui Octavian Soviany. Ce avea acolo trup, ba încă unul voluptuos, nu mai capătă, în urma transformării, nici măcar cheag:

„În curând vom ajunge la punctul de adorație/ vom trăi doar ceea ce-am visat nimic mai mult/ punctul de adorație ne va primi cu brațele deschise/ ne vom îmbrățișa într-un bazin cu lumină adâncă/ ne vom recunoaște unul altuia tăcerile incandescente ale brațelor/ ne vom săruta unul altuia pe gură incendiile din priviri// Punctul de adorație e ora de aur e ora de dor e dorul din zori/ e ora Adora." (pag. 48) De la finalul acesta cantabil până la bufoneriile cu care volumul e presărat, nu mai e mult. Verbiajul lăsat în legea lui nu-i întotdeauna prilej de dicteu automat. (Când se întâmplă să fie, lui Tănase îi ies pagini sclipitoare.) Dovadă *Poemul cifrului și-al cifrei*: „O cifră s-a îndrăgostit de-un cifru. Cifra vorbea franceza, cifrul era din Cipru, dar acestea nu sunt decât detalii scrijelite pe o pânză de păianjen cu care te acoperi noaptea, când luna e plină și soarele e plecat în străinătate în interes de serviciu/ Cifra și cifrul locuiau într-un loc știut numai de matematicieni. Departe de ochii lumii, cifra și cifrul se iubeau. În fiecare seară, se adunau acasă: 1+1." (pag. 51)

Nu e, acesta, cel mai slab poem din *Adora*. În definitiv, fiind o anecdotă de amor, de undeva dindărătul calamburilor, tot îi vine o undă de farmec. Dar ce ne facem cu meniul fantezist (și imposibil) instrumentat sub forma unui *hohot de râs*? El sună ca o antologie a sintagmelor de succes din *Academia Cațavencu*. Chiar dacă în nici un caz din rațiuni poetice, câteva se pot reține cu folos: „avem țuică de scândurică cu flori de cuișoare/ avem antricot de inorog cu ciuperci dezosate/ avem ciorbă de meduze țărănești/ avem priveghi haiducesc specialitatea casei/ avem lămpi la cuptor/ avem întuneric cu vișine/ avem licurici flambați/ avem pantofi prăjiți/ avem felinar de miel la tigaie/ avem șerpi oltenești/ avem barză murată/ avem carne de tun." (pag. 62)

Toate acestea, aș zice, gătite la focul mic, minuscul în fond, care-a mai rămas din suflul suprarealismului autentic. Acesta luminează paginile neizbutite și le înnegrește nefast pe acelea interesante. (Probabil și din cauză că, în *Adora*, multe secvențe sunt legate între ele într-o structură altminteri excelent articulată.) Vreau să fiu corect înțeles: pomenind de *Academia Cațavencu*, n-am vrut cu nici un chip să-l înțep pe articlierul Iulian Tănase. Cel mult, pe cititorul cu același nume, bântuit în poezie de umorul revuistic de acolo. Se știe doar, publicul *lor* e mai inteligent decât al *celorlalți*. Aș adăuga însă: nu și mai sensibil, nu și mai cultivat, nu și mai înzestrat. Căci, totuși, despre literatură vorbim aici!

Cu *Adora* s-a inaugurat proaspăta colecție de poezie a Editurii Art, *Malul albastru*. I-a urmat îndeaproape un *cadavre exquis*, *Dimensiunea „Umbrella"*. Sunt în plan, slavă Domnului, Mallarmé, Brecht, Blecher, Michaux și René Char. Lucrurile merg, oricum, spre mai bine, chiar dacă e greu de spus prin ce se dovedește mai consistentă cea de-a doua apariție, semnată la două mâini de Sebastian Reichmann și Dan Stanciu. Căci, la alt nivel, metehnele precedentei s-au perpetuat. Suprarealismul a devenit, dintr-un stil al frondei spontane, un simplu cod cultural. Ca atitudine de lectură, surpriza a fost înlocuită de toleranță. Iar ca detentă, intuiția a cedat în fața citatului. Însuși titlul e pe jumătate pus între ghilimele. Cum să nu fie? Cei doi poeți (pe care nu-i putem suspecta de vreo contrafacere) par să se fi întâlnit și ei întâmplător, ca în celebra formulă a lui Lautréamont, pe o masă de disecție. Ce-i al fiecăruia din ei, nu prea putem discerne în conglomeratul de 71 de poeme câte are volumul. Le-au asamblat propoziție cu propoziție (cum lasă să se-nțeleagă incoerența multor bucăți) sau le-au scris pe rând, după o regulă de dispunere alternativă (cum ne îndeamnă să credem o sumară analiză stilistică)?

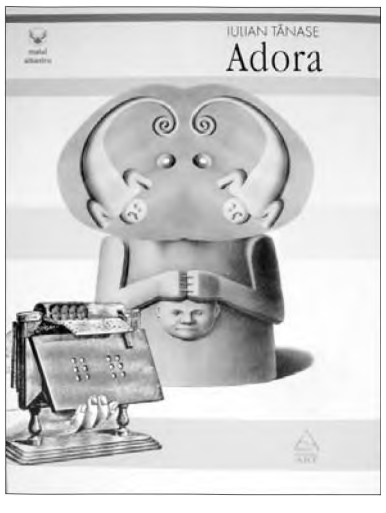
Avertismentul care precedă *Dimensiunea „Umbrella"* nu ne e de nici un folos în stabilirea paternității. „Ca și cum ai citi cu ochii închiși cuvintele scrise de celălalt și ascunse cu grijă, sau cu ochii deschiși, dar într-un întuneric total, și tu continui să joci jocul celui care nu înțelege, nu știe, nu vede nimic altceva decât celelalte biete cuvinte lăsate la vedere, deși vezi totul. Este o viziune de dincolo de cuvinte, dar la îndemâna cuvintelor", scrie Sebastian Reichmann pe singura pagină a cărții care nu se află sub protecția anonimatului. Câteva rânduri mai jos, Dan Stanciu îl infirmă cu delicatețe. E drept că după altă schemă logică: „Doi oarecare (pot să fie la fel de bine trei sau patru sau cinci) merg pe un drum. Din mers, fac între ei negoț de vorbe, preiau și dau înapoi înțelesuri incipiente, scame de idee, bolboroseli. Și fiindcă amândoi (tustrei, tuspatru, tuscinci), luați separat, au în capete alte distanțe, alte liniști sau alt ropot, nici unul nu aude ce spune acela de alături, dar auzindu-se mai clar pe sine în sporovăiala de nedeslușit a vecinului. Se naște astfel un glas deasupra, care îi poartă pe amicii noștri spre aflare."

Acum, cu toată echilibristica frastică făcută aici, paragrafele sunt destul de clare. Nu ridică probleme. Rămân accesibile. Avem în fond două poeme în jurul unui ritual de colaborare imaginară. Tipicul acestora ne duce cu gândul mai degrabă la manierisme (chiar dacă de factură suprarealistă) decât la suprarealism ca atare. Și Reichmann, și Dan Stanciu prestidigitează cu mai mult aplomb decât visează. Când e s-o recunoască, o recunosc cu absolut *fair play*: „În următoarele câteva minute, vom construi un obiect verbal cu multiple funcții (printre care și aceea de ambiguizare a imediatului). El se va compune dintr-un plan de suprafață și unul adânc, între care vor fi intercalate diverse moduri de exprimare, unele mai lacrimale, altele mai generaliste, dar toate alcătuind împreună un fel de Wikipedia cu peroane amovibile pentru utilizatori începători în toate privințele, adică necopți îndeajuns pentru a formula un contraargument cât de cât solid." (pag. 6)

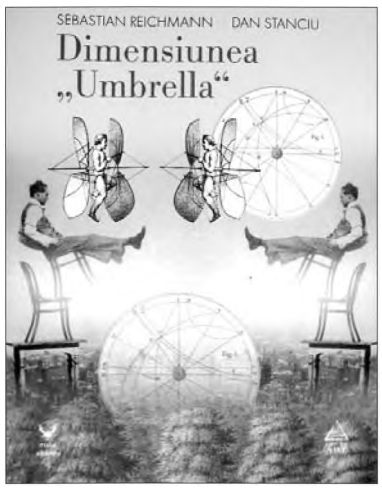
Sigur că nu peste tot traseele sunt marcate atât de limpede. Însăși intenția de a crea o nouă dimensiune poate fi citită ca mostră de deviaționism. De altfel, senzația nici nu e de univers *in statu nascendi*, ci de redresare, prin inflație de limbaj, a celui dat. Reichmann și Stanciu se mulțumesc cu atât. Să transfere adică unei sintaxe știute și unui lexic recognoscibil aparențe (și numai aparențe) ezoterice. A căror finalitate e, de fapt, practică. Așa se explică apelul frecvent la tonalitățile pamfletare: „Ar mai fi câteva lucruri de lămurit — zice un nene cu figura ca o carne. De pildă, lucrul acela grav despre care am auzit că începe să se transforme într-o apariție de tip paradiziac nonconformist, adică pre-postmodern, cum ar spune ăla care își tunde oile la lumina unui neon aproape roz." (pag. 25)

Dimensiunea „Umbrella" rămâne, din păcate, doar un pseudonim pretențios al uneia din cele trei dimensiuni cunoscute ochiului. Ea nu se află nici deasupra celor lumești (dormind pe vreo frunte, ca la Naum), nici dedesubtul lor (în abisurile cutreierate de Ruxandra Cesereanu și Andrei Codrescu cu *Submarinul* lor *iertat*). Dimpotrivă, e aici, e lângă noi și nu e dintre cele ieșite din banalitate.

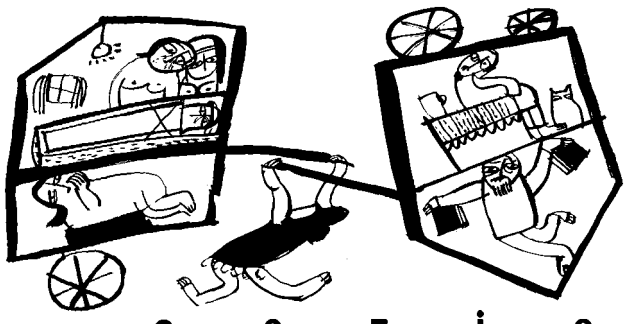
Reîncalzit la temperatura modestă a manierei, suprarealismul celor două cărți cu trei autori e, trebuie s-o spunem, doar călduț. ■

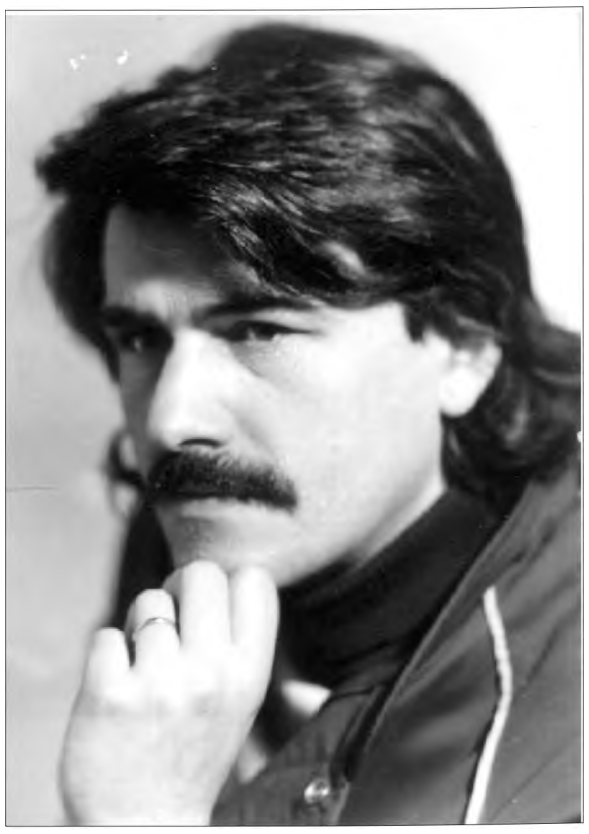


Iulian Tănase, *Adora*, Editura Art, București, 2009, 80 pag.



Sebastian Reichmann, Dan Stanciu, *Dimensiunea „Umbrella"*, Editura Art, București, 2009, 80 pag.





Daniel Pișcu

Ermeticale

Crepuscul apei

Crepuscul apei e sub
scutul de priveliști în mal,
aflarea pietrei în cub,
prefacerea crengii astral.

Șipotului duce la vale
dezlegarea mirosului de rășini,
curgerea însăși din cale
a străinului dintre străini.

Cei care vin de dincolo

Cei care vin de dincolo aduc cu ei secunde.
Nu vă apropiați, nu clătinați bărcile de unde.
De dincolo, deja, au venit clipe
Și au trecut odată cu fumul din pipe.

Un bătrân s-a oprit la copilul din leagăn
Și tot ca el de ingenuu meargă-n
Lacrimi de vânt, ochi roșii după
Floarea ofilită sub timpul din lupă.

Mai mare se face durerea pe bancă,
Bătrâna se pierde în pulbere, parcă,
Cuvântul și el mai mult se mâhnește
Sub tăcerea plecată în lacrimi de pește.

Ochirea norilor mulți

Ochirea norilor mulți
făcută în jos spre fluid,
forțarea apei în câlți,
deloc picăturile-n zid.

Toropeala e rece de fapt
prin arderea frigului tare.
acum se ia din înalt
cenușa căldurii ce moare.

Melodia întâmpină sobră

Melodia întâmpină sobră
versul sunând zurgălăi.
Înălțarea jumătății de cobră,
clopoței exaltă văpăi.

Otrava nu este crudă
reușind să dresezi uniform.
Pielea plesnește de nudă,
sânul mic, potrivit de enorm.

Melodia doarme știută

Melodia doarme știută,
vremea ciripește în ceas,
preludiu dublu la nuntă,
clipa n-are chip de taifas.

Inelul exaltă pe deget,
mireasa mai iute ar plânge
plăcere de n-ar fi-n poet,
gâtul cu sânge și-ar frânge.
Dar ceasul rămâne discret.

Bani de aur

Am încercat să scuip
bani de aur și rotunzi,
fulgi abandonați în cuib,
greii plumbi și scunzi.

Încercarea de apoi
moarte n-avea-n limbă,
de-astă dată plata la strigoi,
mergerea-i și strâmbă.

Sfâșierea de drumuri

Sfâșierea de drumuri
și noaptea și ziua,
coperta cumu-i la tomuri,
femeia virtuală, posibilă-n fiua.

Direcția infinită depășește
coroana chemată la rege,
care duce acolo, firește,
povara strânsă-n culege.

Floarea crescuse tiptil

Anul Nou în cavou,
a urat infidelul pistil.
Râse bobul de rou,
floarea crescuse tiptil.

Afară s-a fost înnoptat,
ochiul se stinse din drum.
Trebuie treptat strecurat
Anul Nou, în flori și Acum.

Mă culc senin

Mă culc senin pe umbra stearpă a cheii,
lumina aduce și îmi lasă
chemarea umbrind oblâncul șeii.
Deci numai dorul e o plasă,
în care curge floarea : zeii.

Și nici nu știu gerul ideii
ce pleacă spre răscruce. Teii
vor fi ades în noapte cumpătați,
cum numai regii- leii
rămân spre ziuă prea plecați.

Cugetare

Dramă a eșecului mut
forfecarea feței depline
cugetare a ochiului mult
înghețare a seninului bine

Dimineață fără răcoare
acoperire pe șa și sub scut
amiază fără de soare
pierdere a ierbii în lut. ■

Dacă amintirea ei s-ar șterge, Goiás Velho și-ar pierde cea mai pitorească parte a identității sale.

Mihai Zamfir

TROPICE SURÎZĂTOARE

Cora **Coralina**

CORA CORALINA e numele unei poete braziliene ce s-a stins din viață acum două decenii; el sună ca un fel de „Kira Kiralina" ușor modificată, dar nu e nimic comun între personajul lui Panait Istrati și ciudata poetesă braziliană; ele se află la două extremități opuse ale spectrului uman.

La limita statului Goiás, în interiorul profund al Braziliei, aproape de legendar-terifiantul Mato Grosso, există una dintre cele mai încîntătoare așezări ale vastei țări sud-americane, un orășel de numai 20.000 de locuitori. Numele i s-a schimbat tot timpul — Villa Boa, Goiás Velho —, dar lumea îl cunoaște mai ales sub numele generic de Goiás, ca și statul a cărui capitală a fost timp de două veacuri. Construit pe la jumătatea secolului al XVIII-lea de portughezii în căutare de aur, el a rămas pînă astăzi la aspectul său primitiv, mică bijuterie arhitectonică pierdută în cîmpurile înțelenite și fără sfîrșit din jur. La el se ajunge greu, însă odată ajuns acolo, călătorul ia contact cu un spațiu magic, cu un orășel de secol XVIII păstrat ca prin minune. Traversat de un rîu numit Rîul Roșu (de la culoarea pietrelor din albia lui, purtătoare în eternitate de mici fragmente aurifere), orășelul trăiește parcă întors asupra lui însuși, atemporal, fără legătură aparentă cu lumea noastră. Admirînd aerul nobil al piețelor circulare ori ovale, apoi cele cîteva palate păstrate, ca și casele de locuit lipite una de alta, nici una la fel cu cealaltă, dar profund asemănătoare între ele, înțelegi de ce secolul al XVIII-lea a fost, cel puțin în Vestul Europei, secolul eleganței supreme: pînă și cel mai îndepărtat vestigiu al său, aflat în mijlocul unui continent exotic, întruchipează frumusețea eternă.

În mijlocul acestei așezări ce poate fi parcursă cu piciorul, de la un cap la altul, în mai puțin de o oră, se află pe malul rîului o casă tot din secolul XVIII, firește modestă și coșcovită, cu plafonul jos, ușile cu tocul de lemn nefasonat și o încîntătoare grădină-patio minusculă: e casa unde s-a născut, a trăit și a murit Cora Coralina. Spiritul ei plutește nu doar în încăperile ce păstrează pînă la detaliu decorul familiar poetei, ci și în tot orășelul, unde aluziile la poezia Corei Coralina te întîmpină în cele mai neașteptate locuri. Versurile și zicerile ei cu alură de proverb umplu spațiul; Goiás trăiește sub umbra Corei Coralina. Dacă amintirea ei s-ar șterge, Goiás Velho și-ar pierde cea mai pitorească parte a identității sale.

E drept că însăși viața acestei femei posedă toate ingredientele necesare apariției unei legende. Autoarea s-a născut acum exact 120 de ani, în căsuța de pe malul rîului, într-o familie modestă. Fata se numea Ana Lins dos Guimarães Peixoto, cel mai burghez-provincial nume cu putință: ideea de a se reinventa sub numele aliterativ „Cora Coralina" i-a venit tinerei atunci cînd, plină de vise, la nici 20 de ani, începuse să scrie versuri. Dar visele i s-au spulberat repede. Micuța provincială abandonează poezia în favoarea căsătoriei cu domnul Cantídio Bretas, bărbat cu nume la fel de burghez și de banal ca și Ana Lins, soț care o obligă să părăsească minunea numită Goiás Velho și să se mute cu el în jungla de beton armat de la São Paulo, orașul tentacular, cel mai tentacular din întreaga Brazilie. Aici, fosta Cora Coralina, ajunsă din nou Ana Lins, va duce o existență dezolant de șterșă și de conformistă: soție de funcționar public, mamă a 6 copii, femeie copleșită de griji și de necazuri; unicul divertisment îl reprezenta pentru ea arta culinară — Ana Lins se pricepea cu adevărat la bucătărie, inventase un cîrnăcior de porc extrem de picant pe care îl prepara ea însăși și pe care îl oferea prietenilor la mesele de sărbătoare, alături de zeci de alte specialități cu totul personale.

Numai că, atunci cînd poezia te-a muşcat în tinerețe, rana rămîne uneori deschisă toată viața. Văduvă la 67 de ani, scăpată în sfîrșit de grija copiilor ajunși acum oameni maturi, Ana Lins se hotărăște să redevină Cora Coralina. Părăsește, probabil fără regrete, copleșitorul São Paulo și se întoarce la casa părintească din mititelul oraș Goiás, acolo unde crezuse, cu aproape 50 de ani în urmă, că va face poezie; punînd între paranteze imensul interval de o jumătate de secol, ea redevine poetă; de acum și pînă la sfîrșitul vieții, nu va face altceva decît să citească literatura din cele patru colțuri ale lumii, să scrie și să publice cărți una după alta.

Volumul ei de debut lansa o debutantă de aproape 70 de ani. Dovada faptului că telentul nu are vîrstă o constituie tocmai cariera Corei Coralina, începută la 70 de ani și încheiată la 96, interval în care a reușit să impună în literatura braziliană o voce distinctă, de profundă originalitate. ■

Emil Brumaru

CERȘETORUL DE CAFEA

Nu poți să fii decît în ce-i frumos?

Nu poți să fii decît în ce-i frumos?
Roua te-ngaimă, fluturii te scurmă
Cu aripile lor fără de urmă
În aerul supus blînd lui Hristos -
Ademenit de-amurguri, rece-n zori
Spuziți, crud ciuruit de curcubeie.
Clipa mea crește numai dusă-n zbor
Dulce-ntre sînii lacomi de femeie?
Tu, care-mi ești făptură coaptă-n mură
Și sîngerezi întruna de-un păcat
Făcut demult în raiul din Scriptură
Sub mărul de atîta rod surpat,
Încît nici Dumnezeu nu ne mai ceartă,
Ci doar ne-alungă dincolo de Poartă,
Suflîndu-ne, ca-n păpădii, pe vînt, în soartă... ■

Finaliștii **Marilor Premii Prometheus**

Juriul format din: Andrei Pleșu – președinte, Livius Ciocârlie (secțiunea literatură), Dumitru Avakian (secțiunea muzică), Aurelia Mocanu (secțiunea arte vizuale) și Alexandru Dabija (secțiunea artele spectacolului), a desemnat finaliștii Marilor Premii PROMETHEUS pentru Opera Omnia și Opera Prima, ediția a VIII-a, 2009.

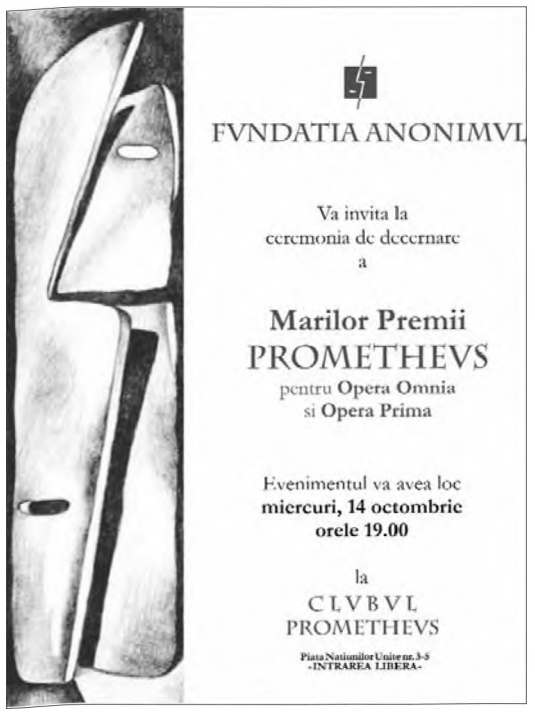
Premiile, acordate de Fundația Anonimul unor artiști români, pentru întreaga carieră și pentru debut, au o valoare netă de 100.000 RON (Marele Premiu Prometheus pentru Opera Omnia) respectiv 10.000 RON (Marele Premiu Prometheus Pentru Opera Prima). De asemenea, se acordă trei premii în valoare de câte 10.000 RON finaliștilor Marelui Premiu Prometheus pentru Opera Omnia. Finaliștii pentru Opera Omnia sunt:

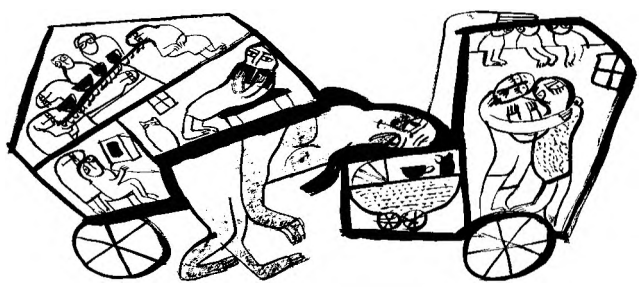
- ***secțiunea literatură*: Ileana Mălăncioiu**
- ***secțiunea muzică*: Cătălin Ilea**
- ***secțiunea arte vizuale*: Florin Ciubotaru**
- ***secțiunea artele spectacolului*: Florin Mihăilescu**

Finaliștii pentru Opera Prima sunt:

- ***secțiunea literatură*: Simona Sora**
- ***secțiunea muzică*: Remus Azoiței și Eduard Stan**
- ***secțiunea arte vizuale*: Virgil Scripcariu**
- ***secțiunea artele spectacolului*: Alexandru Mâzgăreanu**

Pe data de 14 octombrie, la orele 19.00, la Clubul Prometheus, juriul va desemna câștigătorii celei de-a VIII-a ediții a Marilor Premii Prometheus pentru Opera Omnia și Opera Prima.





Consternare

Sunt abonat al concertelor Filarmonicii încă dinaintea naşterii oricăruia dintre membrii actualei orchestre şi am văzut perindându-se la pupitrul ei pe cei mari între mari: Enescu, Georgescu, Perlea, Silvestri. În această calitate, şi având şi oarecare pregătire muzicală, afirm că niciodată, de când o ştiu, Filarmonica nu a fost într-o formă mai bună, mai strălucitoare. Evident, are instrumentişti de primă mână, dar îmi spun că nivelul atins se datorează în foarte mare măsură prezenţei în fruntea formaţiei, aproape două decenii, a lui Cristian Mandeal, artist admirat, în ţară şi străinătate, de foarte mulţi melomani.

Tocmai de aceea apare complet insolită, poate demnă de cartea recordurilor, repudierea acestui mare dirijor de către orchestră. Oricare vor fi fost motivaţiile, actul acesta introduce în viaţa noastră artistică arbitrarul total, în genul în care violenţa fizică maximă intrase între practicile politice ale anilor '30. Convingerea mea este că *orice* diferend ar putea fi soluţionat prin discuţii înţelegătoare, de o parte şi de cealaltă.

Dacă lucrurile rămân aşa cum s-au profilat, Filarmonica va purta multă vreme un stigmat pe care nu i-l doresc. Nu ştiu când şi dacă, în scurtul timp ce mi-a rămas, voi mai putea intra în sanctuarul Ateneului, spre a asculta această orchestră a sufletului meu, căreia — personal — îi datorez foarte mult.

Pascal BENTOIU

Presa vremii

Lectura vechilor ziare încă mai oferă surprize şi, pe lîngă farmecul epocii, dă prilej de meditaţii legate de starea actuală a culturii şi a cercetării româneşti, de activitatea instituţiilor abilitate şi de preţuirea trecută a învăţaţilor care au ales să se ocupe de problemele acestui spaţiu.

În liniştea Bibliotecii, răsfoind presa vremii am dat peste următoarele ştiri: „Marţi 26 Februarie a. c. s'a întrunit la Palatul Regal, Consiliul Fundaţiunii «Regele Ferdinand I» sub preşedinţia Majestăţii Sale Reginei Maria, Augusta Protectoare a Fundaţiunii.

S'a citit darea de seamă a activităţii Fundaţiunii pe anul 1928, care a fost aprobată.

În cursul anului trecut s'a acordat de către Secţia culturală civică premii şi subvenţii pentru cercetări ştiinţifice asupra României în sumă de 1.810.000 lei. Iar Secţia culturală militară a acordat familiilor de ofiţeri ajutoare culturale în sumă de 690.700 lei. S'au cumpărat pentru viitoarea bibliotecă a Fundaţiunii dela Iaşi, cărţi în valoare de 78.200 lei.

În aceeaşi şedinţă s'au proclamat următoarele premii potrivit Regulamentului pentru încurajarea cercetărilor ştiinţifice consacrate cunoaşterii României:

Lei 300.000 — Domnului Profesor N. Iorga în vederea însemnatei sale activităţi culturale în ţară şi în străinătate, precum şi pentru numeroasele şi importantele sale cercetări şi opere pe tărâmul istoriei noastre naţionale şi literare.

Lei 3000.000 — D-lui Emm. de Martonne, Profesor la Sorbona, pentru numeroasele şi însemnatele sale cercetări şi publicaţiuni asupra României şi a poporului român în curs de mai bine de 30 de ani.

Lei 300.000 — D-lui Al. Philippide, Profesor la Universitatea din Iaşi, pentru însemnata sa operă în două volume asupra originii Românilor." (*** *Dela Fundaţia „Regele Ferdinand I"*, în *Ordinea*, II, nr. 66, 1 martie 1929 [pe ziar apare greşit 1 feb.], p. 2).

Cîteva luni mai tîrziu: „ Fundaţia Regele Ferdinand din Iaşi a acordat Asociaţiei academice «Vasile Pârvan» a foştilor membri ai şcoalei Române din Roma o subvenţie de 100.000 lei pentru sporirea fondului «Vasile Pârvan». Din venitul acestui fond care în prezent trece de 200.000 lei, Asociaţia va acorda în fiecare an premii celor mai bune lucrări ale membrilor şcoalei dela Roma." (*** *O subvenţie a Fundaţiei Regele Ferdinand*, în *Ordinea*, II, nr. 160, 26 iunie 1929, p. 2).

Dacă numele lui Iorga, Philippide ne sunt cunoscute, numele profesorului francez nu cred că spune mare lucru celor de azi. Însă la începutul veacului al douăzecilea geograful umplea amfiteatrele Sorbonei şi stîrnea admiraţia colegilor români cu *La Valachie*, una dintre lucrările din bogata sa bibliografie dedicată României. El a organizat la Universitatea clujeană cursuri şi seminarii începînd din 1921, a ţinut conferinţe şi a făcut excursii interuniversitare împreună cu stundenţii săi, fiind unul dintre întemeietorii acestei discipline la Universitatea din Cluj.

Revenind la instituţia care înţelegea şi sprijinea financiar proiectele contemporanilor, trebuie spus că a fost înfiinţată cu prilejul împlinirii a 60 de ani de viaţă a Regelui Ferdinand şi a fost legiferată de cele două camere ale Parlamentului României în toamna anului 1925. Fundaţia este înzestrată şi prin testamentul Regelui care moare doi ani mai tîrziu. În 1929, anul apariţiei notelor prin care se făceau publice acordarea unor premii importante, clădirea emblematică a Iaşului încă nu exista. Construcţia ei va începe în 1930, avîndu-i ca arhitect pe Constantin Iotzu şi ca inginer pe Emil Prager, nume importante în istoria arhitecturii interbelice. Proaspăt restaurată clădirea nu poate trece neobservată oricărui trecător prin vechea urbe moldavă şi merită răgazul unei vizite, dacă nu pentru a răsfoi vechile ziare şi reviste, măcar pentru a admira scara monumentală şi mozaicul venetian.

Laura GUŢANU

Jurnalul lui George Pruteanu

Primele pagini inedite din *Jurnalul* lui George Pruteanu le-am putut citi în **România literară** (nr. 33/2009). Ni le-a încredinţat colega noastră, d-na Nina Pruteanu, ele făcând parte din volumul pe care d-sa, cu acribie şi devoţiune, îl pregăteşte pentru tipar. Recent noi pagini inedite din acelaşi *Jurnal* au apărut în *CULTURA* (nr. 39/2009), reamintindu-ni-l pe autor într-una din ipostazele caracteristice: aceea de împătimit cititor, mare devorator de cărţi. Sunt notaţii pline de vervă, nimbate, pe alocuri, de o simpatică autoironie: „Mereu mă îngrijorez că nu voi avea timp să le citesc şi mereu cumpăr altele. Bineînţeles că se adună multe necitite sau abia răsfoite. Că fiecărei cărţi îi va veni o zi a ei — ce iluzie! Mi-ar trebui câte vieţi?

Şi totuşi, iată-mă din nou la Casa Cărţii inspectând rafturile pe treisferturi goale, alegând o carte, aşezându-mă într-unul din fotoliile de lângă ferestrele ce dau spre Judeţeană şi începând s-o răsfoiesc temeinic pe citite, ceea ce provoacă, bănuiesc, ori exasperarea, ori sarcasmul vânzătoarelor care nu pot admite atâta zgârcenie: Auzi, tu!, s-aşează şi citeşte sau ce dracu' face, câte o oră..."

Cronicarul nu se îndoieşte că apariţia în volum a *Jurnalului* lui George Pruteanu va fi un eveniment al vieţii literare.

Lung e drumul dorului

Dar mai lung al *ARGEŞULUI*. Sau cel puţin al unora dintre cronicile publicate în revista cu acest nume. În numărul 8, de pildă, poetul Mircea Bârsilă încheie un articol dedicat, la rubrica *Cptzecişti despre cptzecişti*, confratelui Ion Zubaşcu aşa: „Pe scurt, Ion Zubaşcu este un poet al teluricului şi vitalismului patetic, dar şi al recluziunii în singurătatea meditativă, ipostază în care îşi asumă o raportare problematică la comedia umană, în varianta ei contemporană de lume într-o ureche." Va să zică, lapidară fiind, concluzia îi ia acestuia nu mai puţin de 38 de cuvinte. Nu e rău.

Cronicar

Primim

Stimată Redacţie,

Cu toată stima pe care o port domnului Livius Ciocârlie, a cărui rubrică de amintiri desfată pe multă lume, nu mă pot abţine să-l corectez în câteva puncte ale eseului său „Cât de negru a fost dracul" (**RI**, nr. 37). Ca profesor de literatură sunt mai deprins cu cronologia evenimentelor decât Dsa, care s-a lăsat furat mai mult de fenomenologia lor.

„Urcarea Muntelui" de Ileana Mălăncioiu (1985) a fost precedată, nu urmată de scandalul „poporului vegetal" al Anei Blandiana (din ciclul cu pricina publicat în „Amfiteatru" în 1984), după cum interzicerea cronicilor (ba chiar şi confiscarea prin circulară Secu a exemplarelor nevândute şi retragerea dreptului de semnătură s-a aplicat şi în 1988 aceleiaşi Ana Blandiana pentru cartea „Întâmplări de pe strada mea" (vezi „Cartea Albă a Securităţii", 1996). Cu această ocazie ţin minte că o poezie a Blandianei a fost retrasă prin ordin al Ministerului Învăţământului din manuale.

În ceea ce priveşte cărţile care au reuşit să apară fără compromisuri, ele au fost mult mai numeroase decât unicul exemplu dat, exhaustiv, de dl. Livius Ciocârlie.

Eugen ZAHARIA

De la Uniunea Scriitorilor

În urma alegerilor desfăşurate în cadrul Filialelor Sibiu, Braşov şi Piteşti ale Uniunii Scriitorilor din România, au fost desemnate noile organisme de conducere ale acestora, după cum urmează:

Sibiu

Preşedinte: Ioan Radu Văcărescu

Membri în Consiliul Uniunii Scriitorilor: Dumitru Chioaru

Comitetul de Conducere al Filialei: Mircea Braga, Dumitru Chioaru, Ion Dur, Joachim Wittstock

Braşov

Preşedinte: Doru Munteanu

Membri în Consiliul Uniunii Scriitorilor: Ion Aurel Brumaru

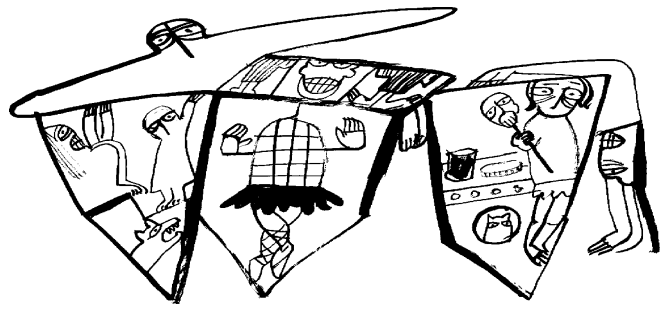
Comitetul de Conducere al Filialei: I.A. Brumaru, Ion Topolog Popescu, Adrian Lesenciuc, Mircea Moţ

Piteşti

Preşedinte: Nicolae Oprea

Membri în Consiliul Uniunii Scriitorilor: Mircea Bârsilă

Comitetul de Conducere al Filialei: Dumitru Augustin Doman, Dumitru Ungureanu, George Rizescu, Jean Dumitraşcu.



Gheorghe Grigurcu

SEMN DE CARTE

Bonomie ironică

Ovidiu Genaru, *Trandafir cu venele tăiate*, Ed.Vinea, 2008, 134 pag.

a marginea inferioară a acestor exerciţii de jovialitate se află jocurile de rimă, o detentă fonică, indicînd un absurd minor.

„Genare" (Emil Brumaru, într-o poezie)

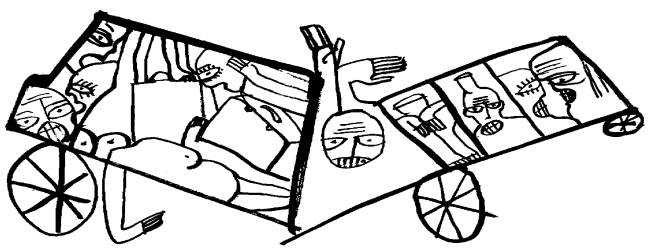
OVIDIU GENARU aparţine, alături de Emil Brumaru şi Petre Stoica, unei triplete de aur a lirismului nostru contemporan. Dacă Brumaru cultivă un angelism ironic prin saturaţie stilistică iar Stoica un provincialism tematic ca o formă de ironie obiectivată, Genaru propune un jurnal în notaţiile căruia ironia constă în detaşare morală. Voiajor pe valul fluxului temporal, turist pe traseul clipelor în genere agreabile prin consemnare ageră dar fără o mare miză afectivă, poetul îşi recomandă devenirea cu o elegantă aplicaţie. Frecvent precizate ca atare, timpul şi locul nu întîrzie totuşi a luneca în imaginar. Se instituie un climat de melancolie vagă ce nu stînjeneşte jubilaţia de fond a unui temperament stenic. Inteligenţa vizibilă în elaborarea atentă, în dozarea insolitului predomină asupra substanţei emotive, mimîndu-i nota de candoare necesară expresiei pentru a se juca cu propria-i spontaneitate. Textul e „făcut", cu o ingenuitate studiată. Ironia funcţionează ca o modalitate a unei sinceităţi tehnice. Iată un peisaj caracteristic compus din trăsături aşternute cu nonşalanţă, precum un exerciţiu de pensulaţie în genul Ion Vinea: „Bate toaca undeva / albinele mari ca bourii pasc floarea de nu mă uita // Cerul e chiar podul casei / cocoşii s-au urcat pe luceafărul frumoasei // Ce-i toaca decât lemn pe lemn / lovit de uscăciune ca un semn // că duminica de iulie e moale / Tatăl ară în stele mama seamănă-n vale" (**Priveliştе la Agapia**). Înfăţişînd o mixtură de „milă şi tumbe amnezie / pe dinăuntru rug şi erezie", bardul are nu o dată un aer afectat cu voioşie, de militar în termen bine dispus ce-şi fredonează disponibilitatea: „Creierul spalat regulamentar şi inert / se obţine cu săpunul cazon / Fluierăm cu arcada spartă / trufia marelui nostru pluton // Târâm şi târâm gamela prin glod / foamea pândeşte-n deşert / soldat ascultă comanda la mine / astăzi avem marmelăzi la desert // Ieri ai scris o carte poştală acasă / mâine învăţăm idealul de nap / V-am dotat în ranita voastră / cu înlocuitorul de cap" (**Creier spălat**). Totul pare simplu, scăldat într-o lumină matinală, ludică. O ştrengărie funciară se vădeşte în juxtapunerea imaginilor doar tangente la un dramatism amînat: „Ici-colo pe versanţii luminii în stoguri / de fân licărind / linişte tu paie de sticlă // Înainte de a se petrece / se înfiripase deja venind stârnită de un fluture / suav / oprit pe-un / fluture în doliu // a fost moartea razantă / care trecu / şi nu te găsi // Pe mâine". (**Moartea razantă**).

La marginea inferioară a acestor exerciţii de jovialitate se află jocurile de rimă, o detentă fonică, indicînd un absurd minor. E aspectul cel mai modest al producţiei în cauză: „Între Est şi Vest / un tampon de azbest // Un copil născut din incest / S-ar putea ca acest // text impulsiv să fie un rest / de pe când jinduiam în arest // între mocirle şi Everest / la coada vacii în Est" (**28 iunie 1998**). La capătul celălalt, marcat de un rictus de gravitate ce înlocuieşte surîsul ca şi de dimensiunea amplă a tabloului, apare o perspectivă coşmarescă a unui final de epocă, în imaginar şi cadenţe dantesti. Prin aceste versuri poetul face o încercare de solemnizare a tehnicii d-sale mergînd pînă la răsucirea patetică. Aceasta îi izbuteşte formal la fel de bine ca şi *witz*-ul: „Trec prin tunel şi luminez cu sânge / acest coşmar forând subsoluri / prin roca unui timp ce nu mai curge // în lanţuri prins şi încleiat în noduri / Plângându-şi amnezia lumi întoarse / pe dos adună în gamele sila Coduri // oculte ard sus şi jos sub metatarse / Pânze de somn acoperă vagi chipuri / de somnambuli cu sufletele arse // E-un miros de stătut şi de nisipuri / ca de fundaţii mari de piramide / prezicătoare-nţepenite-n nituri // stau în genunchi pe coji acide / Salvarea din tunel nu-i înainte / se tânguie aceste false Danaide (...) Cârlige lanţuri menghine şi frânghii / atârnă-n cuie pe mai multe rânduri / pentru smuls limbă degete şi unghii // şi un burghiu de sfredelit în gânduri / Sânt dus în lanţuri ca un surghiunit / prin subteranele cofrate-n scânduri" (**Tunel 1986**). Avem aici un document în stare a indica un alibi al impasibilităţii surîzătoare, care, ca şi în cazul lui Brumaru, poate fi un accent polemic mascat. Anvelopa feerică a majorităţii poemelor face plauzibilă ipoteza unei evitări deliberate a realităţii epocale sumbre de care autorul e cu prisosinţă conştient.

Între aceste două puncte extreme se desfăşoară lirismul lui Ovidiu Genaru, vădind o inocenţă mai curînd simulată decît nativă, întrucît dominată de voluptăţile estete. Fantezia disloca subiectele, umplîndu-le cu delicateţuri ingenioase, cu suavităţi bine puse la punct prin procedee ale insolitării. Senzualitatea motivului trece fără a dispărea într-o senzualitate formală nesăţioasă de sine: „Goală ca Suzana în baie floarea de măr păşeşte prin cenuşa / imperiului / Râsul tău / se varsă ca apa într-o scară de pahare / Acum aş râvni / o plimbare cu barca pe-acest căprui al ochilor tăi" (**Floare de măr**). Din loc în loc răsună cîte-o melodie graţioasă, de şansonetă acompaniată de acordeon: „Sânt singur chiar pe viaţa mea / sânt doar adaos fără ea / şi nu mai ştie cum rădea // Nici umbră nu-i din frageda / miresmelor ce-mi cheltuia / păcatele din carnea rea // Logodnă frântă sau cumva / inelul ei se tot lărgea / l-o fi găsit altcineva // căzut din degetul care slăbea / Sânt singur chiar pe viaţa mea / cum stă în sită apa grea // Nici gustul ei nu sătura / nici corpul ei mai rumenea / lumina mea pierduta mea" (**Frageda miresmelor**). Reculegîndu-se din mica transă erotică, poetul forează în verb obţinînd desene de virtuozitate valahă, seducătoare prin duritatea lor catifelată, provocatoare: „Primăvara asta carnea / dumitale anunţă că vine caisa / Ca şi cum domnişoară ai fi / ca şi coaptă propriuzisa // Ca şi cum s-ar fi aprins cămaşa / pe-un ierusalim de sâni / Dulce spinare de femeie / zaţul meu de săptămâni // Prin himen trece libelula / ca o lilia ca un tutun / e semn! La cuibul dumitale / vin în genunchi să mă depun" (**Domnişoară**). Această existenţă necontrariată, galeş-adaptabilă, începe însă cu timpul a se combina cu notele unei dezabuzări, ale unui *spleen* ce provine din însăşi saturaţia ei, din monotonia propriei sale luminozităţi. Idilismul face loc unor impulsuri sarcastice, unei demoniace taxări a preaplinului său. Intonaţiei „cântecelor naive" li se alătură şi nu o dată li se substituie dispoziţii disociative ce se lasă cu constatări incisive. Avem a face cu o satiră ce aderă totuşi la specificul poetului deoarece vizează existenţialul habitual al acestuia: „Seara ca sulfatul de cupru / abia mai citim literele // Dumnezeu ne-a uitat în bodegă / paharul lucrează cu dinţii // ne-au lăsat să colaborăm cu muştele // actele noastre ard / asia ne bate în geam cu copita // ca şi când toţi am fi vii / dăm buzna la psihiatru // bau-bau fund de secol" (**Fund de secol**).

E reluat dialogul polemic cu contemporaneitatea. Oripilat de neaşteptatele mizerii ale „democraţiei", autorul, devotat prin vocaţia sa clipei actuale, se desparte circumstanţial de prezent: „Stau în acest oraş plutitor pe aluviunile proştilor / sânt şi eu o globulă roşie pândită de democraţie / împinsă încolo încoace / de un acordeon cu burduf spart // Şi lăutarii cântă tot mai îndrăcit / eu le-am lipit pe frunte suta de mii // Scufundat la o mie de leghe sub crusta impură / în cel mai adânc amânat ieri sau mâine / în cleiosul acum" (**Cleiosul acum**). În grădina suspendată a deliciilor începe să bată un vînt cu dezagreabile efecte. În carnetul de schiţe al poetului ce părea a-şi cultiva o bonomie fără termen se ivesc figurile schimbării de atmosferă. Aidoma lui Petre Stoica din etapa sa finală, Ovidiu Genaru recurge la interpelări civice: „Numai vântul invizibil iscat din senin / mi-a smuls pălăria de pe cap / numai vântul scandalos particular // Uite-o / plutind spre bălăriile de scântei neagră / plutind şi concretă spre grădinile / perfide şi pesimiste unde eu nu mai ajung // Şi-acum cetăţene ah cetăţene decapitat / cum o să mai saluţi juriul marea burghezie? / N-o să intri în pământ de ruşine?" (**Vântul şi pălăria**). Fapt ce determină o deplasare a imageriei spre recele absurd, unul care nu e cu toate acestea absorbant, ci tratat în linii prudente, tincturat de scepticism. Astfel că raţiunea reuşeşte a ţine în chingi revărsarea informului, mărginit printr-o liniatură explicativă: „Toate obiectele picură o ceară înăuntrul lor / ca şi cum un suflet ascuns / se îndrăgosteşte fără să mărturisească // Dintre lipitori şi lichele saltimbanci oratori / dintre vietăţile stelare / dintre cei proaspeţi şi ofiliţi de orgolii / care imploră / care se căiesc / care-s hârciogi sau logodnice albe / care urăsc din dragoste / care alintă gândaci de bucătărie // Numai noi nălucile sântem ipocriţi noi poeţii" (**Noi**). Grotescul e măsurat, picurat cu pipeta, luînd uneori aspectul unei anecdote (**Mlaştină**). Sau următoarea adnotare pornind de la suav: „Ca şi vremea omul meu are obiceiul să lase o umbră / uşoară ca / ceaiul / pe toate argintăriile / fie sfeşnic fie / copită de drac" (**Omul meu**). Sau acest suspin de-o apoftegmatică dignitate: „Şi dacă inima întâlneşte pe stradă bocancul lui Dumnezeu / să ştii că-i din / pricina / denivelărilor camarade" (**Şi dacă**).

Dar specialitatea lui Ovidiu Genaru rămîne grandoarea uşor obosită, persiflatoare din astenie ori măcar din jemanfişism. Poetul pare a nu mai avea suficientă voinţă a negaţiei, destulă energie pe coarda imaginarului ce declină către refuz. Nefiind nici închise ermetic în propria lor gratuitate, nici livrate prezentului sentimental-senzual, modulele metaforice se aşează într-un spaţiu intermediar, al existenţei ce nu se transfigurează integral în semn estetic şi al esteticului ce nu concede a se topi în existenţial. Niciunul din factori nu pare dispus a-şi trăda condiţia: „Înainte sau înapoi acelaşi drum perisabil / Şi dragostea s-a dovedit a fi un butoi gol / în care pe tine singur te-ai iubit / O dragoste nemărginită ca asia ori ca un / punct bolnav de pe hartă care iradiază speranţă / Nu cunosc decât povestea unui copil moşneag / sprijinit în uterul maicii de raza magilor / Adânc până-n sâmburele întunericului / până în centrul muzicii sferelor / glod uscat pe copita capricornului" (**Copil moşneag**). Un atare filon culminează cu o autocaricatură în care, declarîndu-se, romantic, „deopotrivă jivină şi înger crin şi jeg / până la ultima moleculă", poetul ne înfăţişează o burlescă fracţionare numerotată a fiinţei proprii: „Cum m-ai făcut de-atunci ambidextru / şi ambivalent aidoma sânt gâde şi jertfă / în aceeaşi cămaşă de blugi / La morgă // mă despic în două să despart jumătăţile / şi fiece parte e şi victimă şi călău / mă despic // în sferturi mă toc bucăţele în opt / în şaisprezece în treizeci / în două în şaizeci şi patru şi-n orice câtime" (**Aşa cum sânt**). Conştient de bună seamă de circumstanţa că dispersia, *id est* renunţarea la unitatea eului său care se cuvine a funcţiona ca un garant al unităţii de viziune, ar putea reprezenta un moment de criză al poeziei. Dar în cazul lui Ovidiu Genaru e doar un număr acrobatic, un „salt mortal" spectacular. Salutăm cu bucurie revenirea d-sale, după o respectabilă pauză, în arena editorială. ■



B. Fundoianu, 65 de ani de la moarte

(urmare din pag. 3)

PENTRU Fondane, nicio revoluţie autentică nu poate avea loc în afara culturii. Iar cultura e definită ca „o ordine spirituală", nu ca una „socială". „Precedenţa spiritualului" se află la originea opoziţiei între conceptul său de cultură şi de revoluţie şi concepţia marxist-leninistă asupra culturii şi a rolului ei în revoluţie. Aşa se explică polemica sa cu versiunea sovietică a comunismului şi nevoia de a apăra „conţinutul viu" al culturii împotriva abuzurilor ce caracterizează această manieră de a concepe şi de a practica revoluţia.

De-a lungul întregii sale vieţi, Fondane a refuzat să se ia după alţii, să se alinieze, să se lase înregimentat: a fost reticent atât faţă de revoluţia socialistă, cât şi faţă de revoluţia suprarealistă. Nu şi-a sacrificat „adevărurile esenţiale" în numele unor interese politice sau literare, al disciplinei revoluţionare sau al programului vreunui grup artistic. Este ceea ce îl face extrem de greu recuperabil pentru o actualizare superficială şi zgomotoasă.

De la începutul carierei sale de jurnalist român, a reacţionat nu numai contra clişeelor verbale şi mentale, dar şi contra curentelor de gândire dominante la un moment dat, împotriva oricărui *establishment*. N-a acceptat niciodată să-şi toarne gândirea într-un anumit tipar doar pentru că „aşa se făcea" într-un anumit moment. A vrut să-şi aparţină în exclusivitate. A fost modul lui de a se simţi liber. Gândirea şi acţiunea *contra curentului* reprezintă o constantă a conduitei intelectuale a lui Fundoianu-Fondane.

Aceste caracteristici se regăsesc chiar şi în ceea ce am putea numi *strategia afirmării sale*, care n-a mizat pe solidaritatea unui anumit grup literar. Singura sa afiliere a fost una faţă de un maestru, el însuşi străin, puţin cunoscut şi puţin recunoscut în epocă: Leon Şestov. Traiectoria acestor doi marginali ajunşi în centrul Europei şi al culturii nu e lipsită de o anumită exemplaritate în ordinea spiritului.

Şi, dincolo de scrierile sale, modul în care Fondane a întâmpinat moartea conferă gândirii sale existenţiale o coerenţă luminoasă, revelatoare. Ştim că ar fi putut să scape din lagărul în care a ajuns dacă ar fi acceptat să-şi abandoneze acolo sora mai mare, pe Lina, la care ţinea atât de mult. Fondane ar fi putut scăpa de la moarte dacă ar fi fost mai puţin motivat şi mai puţin generos. Jean Paulhan şi alţi prieteni ai săi, printre care Ştefan Lupaşcu şi Emil Cioran, au reuşit să obţină eliberarea lui, invocând faptul că era căsătorit cu o franţuzoaică, altfel spus, cu o ariană. Poetul însă n-a vrut s-o părăsească pe Lina al cărei destin l-a împărtăşit până la urmă. Ar fi putut să scape, de altfel, cu mult înainte, prietena lui, Victoria Ocampo, asigurându-i plecarea în America de Sud şi, poate că însăşi arestarea ar fi putut fi evitată cu mai multă prudenţă. Prietenii lui Fondane erau speriaţi şi contrariaţi de dezinvoltura cu care acesta se plimba pe străzile Parisului ocupat.

Ne putem întreba, totuşi, dacă e vorba doar despre o simplă lipsă de prevedere sau, mai degrabă, despre acea *atitudine provocatoare* care i-a pecetluit opera şi existenţa. Văd în comportamentul lui o provocare lucidă, nu a hazardului, ci a destinului, modul său omenesc de a sfida evidenţele, de a opune Forţei brute normalitatea muncii intelectuale. Fondane a vrut să trăiască liber, aşa cum a gândit; din această cauză nu a ieşit, ci s-a păstrat mereu în câmpul tragic. Provocarea destinului nu înseamnă altceva pentru el decât asumarea lui până la capăt. În ultima lui scrisoare, Fondane îi reamintea soţiei sale ceea ce îi spusese mai demult, şi anume că „există în figura destinului nostru lucruri ce nu pot fi schimbate". Deşi scrisă în pragul despărţirii definitive, această scrisoare, ca şi întreaga operă a autorului, refuză, cum vedem, tonul patetic. Am convingerea că nu vom cădea în patetism dacă vom recunoaşte că omul acesta a fost un erou.

Gestul său sacrificial probează un eroism fără nicio urmă de vanitate şi spectaculozitate. Nu o dată, actele pe care obişnuim să le considerăm eroice au un caracter de bravură sau chiar de bravadă; în cazul lui Fondane e vorba de o asumare simplă, firească, neezitantă, de o decizie spontană, menţinută apoi şi la lumina reflecţiei analitice. De câte ori s-ar fi putut răzgândi în acest interval, câte alibiuri n-ar fi putut inventa mintea lui atât de scornitoare pentru o soluţie care l-ar fi salvat! Ar fi putut, printre altele, să iasă el mai întâi din lagăr spre a încerca mai apoi să o scoată şi pe sora sa, Lina. Fermitatea deciziei sale se verifică şi prin faptul că nu a amânat-o câtuşi de puţin. El a optat pentru o morală spontană şi umană, şi nu pentru o dilematică intelectuală care s-ar fi rezolvat prin amânare şi predare neputincioasă în faţa evidenţei şi a forţei. Ne putem întreba câţi intelectuali de talia lui Fondane, cu o operă ca a lui în spate şi, mai ales, cu aceea nescrisă în minte ar fi comis un asemenea gest?

El a găsit şi în acel moment al unei teribile presiuni, al unei constrângeri maxime, un interval de libertate, adoptând o ţinută de o exemplară demnitate umană; şi-a acordat lui însuşi această libertate a alegerii. Dacă ar fi ales altfel, n-ar mai fi fost cu adevărat liber şi n-ar mai fi fost, desigur, el însuşi. A procedat astfel încât, chiar şi în asemenea condiţii opresive, în proximitatea morţii, soluţia morală să apară ca un rezultat al libertăţii; a transformat libertatea sa interioară în libertate pur şi simplu. Prin sacrificiul său, el salvează demnitatea vieţii înseşi.

De aceea vorbim, în cazul lui, nu de acceptarea unui destin, ci de asumarea lui conştientă, nu de nesupunerea faţă de o poruncă divină sau faţă de ordinea universală şi nici despre un conflict între destin şi moralitate. El face astfel încât problematica libertăţii să se deschidă înspre aceea a *moralităţii*.

„Nu suntem la mâna nimănui atâta timp cât moartea e în mâinile noastre" — spune Seneca în *Scrisori către Lucillius*. În *Analele* sale, Tacit relatează, plin de respect, moartea demnă a lui Seneca şi pomeneşte declaraţia pe care acesta a făcut-o prietenilor, şi anume că le lasă „singurul bun, icoana vieţii sale". Benjamin Fondane ne lasă o operă importantă, în română şi în franceză, dar ne lasă şi amintirea unei vieţi căreia moartea, în condiţiile ştiute, i-a dat o unitate, o coerenţă şi o consecvenţă de-a dreptul extraordinare.

Desigur, azi o asemenea exemplaritate riscă să pară neverosimilă sau, mai rău, să fie dedramatizată ori chiar bagatelizată. Postmodernitatea nu mai suportă convingerile tari, gravitatea e suspectată şi deseori ironizată, tragicul trebuie neapărat agrementat cu spirit ludic spre a fi tolerat.

Nici modernismul anterior nu dădea o importanţă prea mare biografiei unui creator. Ceea ce conta era opera. Distincţia proustiană între eul estetic şi eul empiric a transformat interesul pentru viaţa unui artist într-o preocupare nerelevantă, chiar maladivă, şi a încurajat asocialitatea şi amoralitatea scriitorilor. Secolul al XX-lea a şi produs destui autori ale căror prestaţii lumeşti, social-politice şi etice trebuie uitate spre a le putea citi cărţile cu o privire senină.

În cazul lui Fondane avem o unitate între viaţă şi operă. Avem în faţă un om autentic, nu un om de hârtie, un om care acţionează, gândeşte, vorbeşte şi scrie, avem în faţă „cărţile unei vieţi juste". Mesajul operei sale şi conduita sa existenţială ne invită să repunem problema valorilor într-o lume în care, cum ştim, nu mai există fapte, ci doar interpretări, să restaurăm judecata morală în această lume în care distincţia între bine şi rău este anevoioasă şi, nu o dată, chiar prezumţioasă. La peste 110 ani de la naştere şi la 65 de ani de la moarte, Benjamin Wechsler, B. Fundoianu, Benjamin Fondane ne sfidează şi ne somează.

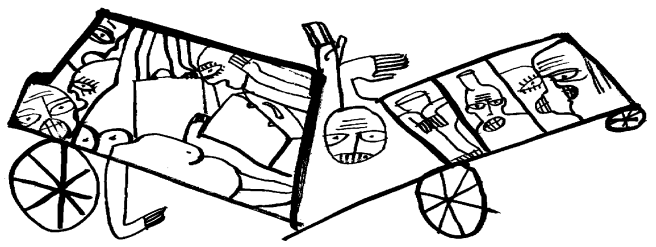
Mircea MARTIN

Primim

Aflu surprins...

De curând, a avut loc premiera filmului lui Gabrea intitulat *Călătoria lui Gruber*. Încă nu l-am văzut, aşa că n-am cum intra în disputa privind legitimitatea faptică ce sprijină (ori nu) construcţia lungmetrajului. Îşi propune s-o facă profesorul Ion Coja, fost senator, într-un articol apărut în mai multe publicaţii, pe care iarăşi nu-l pot comenta, câtă vreme nu cunosc filmul. Pot, însă, să-mi exprima totala uimire faţă de finalul acestui articol, pe care-l citez în cele ce urmează: *„...îl sfătuiesc pe autor să facă premiera la Iaşi şi să-l invite la vizionare pe Dl Mircea Radu Iacoban, cunoscutul ziarist şi scriitor. Se povesteşte despre domnia sa că, în urmă cu ani buni, a fost plătit de rabinul Mozes Rosen să se documenteze serios şi să scrie o carte despre ce a fost la Iaşi în 1941, iunie, în «duminica aceea». Om de cuvânt, scriitorul ieşean s-a pus pe treabă şi, după vreo doi ani, a predat cartea celui ce o comandase, spre publicare. Se spune că, după ce a citit-o, rabinul i-a oferit autorului un preţ şi mai mare ca să nu publice cartea."* Rezum: deci, dr. Mozes Rosen mi-a „comandat" o carte despre Pogromul de la Iaşi, mi-a plătit-o şi, citind-o, a constatat că nu-i convine viziunea autorului. Drept pentru care mi-o plăteşte a doua oară, încă şi mai şi, de astă dată... să n-o public. Cum s-ar zice, o afacere cât se poate de păguboasă pentru dl. Şef rabin şi rodnică pentru subsemnatul, mai mult decât dublu remunerat. Dl. Coja numeşte şi cele două izvoare ale informaţiei sale: unul ar fi „se povesteşte", celălalt, „se spune". Cine povesteşte, cine spune? Mister! Enormitatea chestiunii constă în faptul că acea carte ce nu i-a plăcut lui Mozes Rosen ... n-a existat şi nu există! O voi scrie, poate... cândva. Pogromul de la Iaşi aşează o oribilă pată neagră pe istoria exemplară a acestei urbe. Şi cum atât proporţiile Pogromului, cât şi ierarhizarea responsabilităţilor, încă mai constituie subiect de dispută, mi-am propus, cu ani în urmă, să încerc a desluşi în temeiul documentelor şi numai al documentelor tristul episod ce se cuvine scos, odată şi odată, de sub zodia pasional-politică, spre a fi adus pe terenul ferm al faptului istoricesţe atestat. Prima tranşă de documente mi-a furnizat-o cercetătorul Aurel Karetchi, unul dintre autorii singurei cărţi (masacrată de cenzură) despre Pogrom publicată sub Ceauşescu. Am apelat apoi (eu la el, nu invers!) la dr. Mozes Rosen, solicitându-i acces la documentele păstrate de Comunitate. Demers pe care l-a sprijinit fără rezerve, completându-l şi cu autorizarea deschiderii, la aşezământul din str. Mămulari, a documentelor păstrate acolo în manuscris. În fine, cu sprijinul fostului coleg de facultate Leon Volovici, am putut studia (evident, pe cheltuiala mea) la Memorialul Yad Vashem din Israel, fondul documentar al Pogromului din 1941. A trebuit, apoi, să parcurg miile de pagini ale stenogramelor şedinţelor conduse de Ion şi Mihai Antonescu, precum şi sumedenie de alte izvoare. Fără îndoială că o astfel de minuţioasă cercetare a arhivelor a fost în măsură să ofere o imagine mult mai completă a regretabilului fenomen, cu nuanţări ce înlătură simplismul abordării practicate când de o parte, când de cealaltă. Cartea încă o pritocesc: n-am scris un rând... Dl. Coja acuză filmul lui Gabrea că exclude participarea germană la Pogrom. Dacă-i aşa, ne aflăm în faţa unui fals istoric: sumedenie de documente atestă „vitejia" formaţiei de genişti Todt, iar ofiţerul Paul Ohlendorf, artizanul provocării de la Gleiwitz, a fost condamnat în RFG, în anii '60, şi pentru contribuţie la orchestrarea pogromului de la Iaşi. Evident, participarea nemţilor n-o scuză în nici un fel pe aceea a românilor. Oricum, adevărul istoric se cuvine atent cântărit şi pus deplin în drepturi. Dar cum să mai ai curajul de a aborda tema, câtă vreme constaţi că începe să-ţi fie forfecată o carte... pe care încă n-ai scris-o? Ce aberaţii! Cică mi-ar fi fost „comandată" (cine comandă, nu-i aşa, plăteşte muzica...), apoi aceeaşi carte (unde-i?) deranjând, a fost nevoie să mi se cumpere tăcerea, iar subsemnatul, cu totală obedienţă, a acceptat să n-o publice! Cine şi de ce inventează trăsnăile astea? Până una-alta, am umorul (negru) să constat că, dintre toate cărţile mele, cel mai mare interes l-a stârnit aceea... pe care încă n-am scris-o!!

Mircea Radu IACOBAN



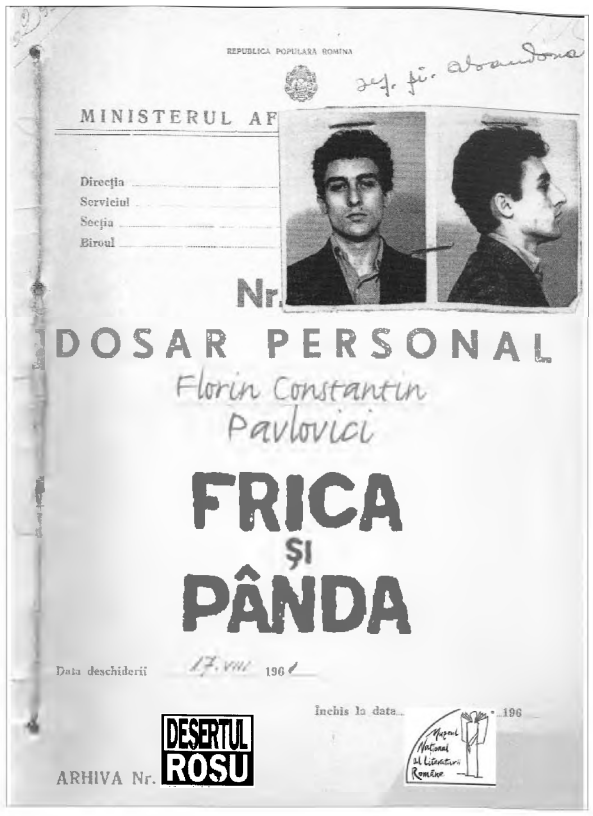
Securiști pe metru pătrat

... copii care și-au turnat părinții, oameni cinstiți care au devenit lichele, prieteni care s-au transformat în dușmani, victime care s-au metamorfozat în călăi.

NOUA CARTE a lui Florin Constantin Pavlovici *Frica și pânda* (Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2009) este, în bună măsură, o continuare a volumului său memorialistic *Tortura pe înțelesul tuturor*, foarte apreciat și încununat cu un premiu al Uniunii Scriitorilor, despre care am referit la apariția lui, prin 2002-2003. Ororile din închisoare erau diabolic pregătite înaintea proceselor, de regulă formale, de sinistra Securitate și de către zeloșii ei colaboratori, informatorii, cunoscuți mai ales cu numele de *turnători*, care erau plantați din aproape în aproape, cu timpul parcă înmulțindu-se geometric, peste întreaga suflare a țării. Îi găseai nelipsiți în întreprinderile industriale, în administrația și instituțiile de stat, în armată, vai, în biserică, în cultură, în învățământ, în presă, până pe scara și palierele blocului. Nu te puteai mișca. Ei pândeau și aflau totul, alimentând sute de mii, dacă nu milioane de dosare, în care tu, cetățean pașnic, nemaivorbind în situația când intrai în anchetă, să spui și laptele pe care l-ai supt de la mamă. Instrumentul pe care l-a mânuit cu o îndemânare, demnă de o cauză mai bună, Securitatea, brațul înarmat al partidului comunist, a fost *frica*. Ea luase forma unei adevărate psihoze și a născut monștri: copii care și-au turnat părinții, oameni cinstiți care au devenit lichele, prieteni care s-au transformat în dușmani, victime care s-au metamorfozat în călăi.

Primul mare înfricoșat în cartea lui Florin Constantin Pavlovici este însuși autorul: „Securitatea băgase atâta spaimă în mine, încât orice posibil contact cu ea mă scotea din minți." Să-l urmărim pe fostul deținut politic, bun povestitor, încă din clipa eliberării din închisoare. Eram „tuns cazon, cu fața emaciată și cu paloarea specifică pușcăriei, cu privirea *speriată* (s.m.) și cu incredibila și inconfundabila putoare de celulă care îmi intrase în toți porii și de care nu aveam să scap multă vreme." „Se lăsase un ger năpraznic, uscat — continuă el să fixeze cel dintâi contact cu libertatea — iar eu în salopeta de vară și cu bascul unui deținut mort, cu care mă înzestrase plutonierul de la magazia închisorii, tremuram frumos." Unicul său bagaj era un prosop „murdar, jegul pușcăriei intrase în fiecare fibră a țesăturii, se rupsese pe alocuri, avea culoarea cea mai incertă din lume, dominată totuși de pete de sânge." *Frica* celor de afară îl întâmpină deîndată ce iese din Gara de Nord. Cere găzduire la o mătușă, dar aceasta se teme că putea fi un evadat. Sectoristul vrea cât mai repede să scape de el, de frică să nu aibă în grupul de blocuri pe care le pândea „un dușman al poporului." Florin Pavlovici încearcă să-și revadă un bun prieten, ajuns acum ziarist la organul Securității „În slujba patriei". Ca să evite întâlnirea cu fostul deținut politic, se internează în spital. Un altul (Nichifor Pietriș), care fusese bătut de securiști și apoi „convins" ca să fie de-al lor, când îl vede pe stradă, fuge la repezeală, trecând de partea cealaltă. Se scurg mulți ani, fără ca să fie întrebat măcar aluziv de colegii de serviciu de la Radiodifuziune despre perioada lui de detenție. Și „nu din delicatețe — precizează memorialistul — ci din *frică*." Aceasta capătă aspecte patologice, ca în cazul redactorului șef de la Secția culturală, obedient politicii partidului până la obsesie, a cărui personalitate era în permanență dominată de spaimă. Și astfel, ajunge să-și renege cultura și să aibă comportamentul unui excesiv de conștiincios activist.

Proaspăt eliberat din pușcărie, Florin Pavlovici trăiește o adevărată odisee a obținerii Buletinului de Identitate, a unei camere la Spațiul locativ și nu în cele din urmă, a unui serviciu, în timp ce continua să fie urmărit și supus unor noi și noi verificări. Cu frica în oase, mai toți nu știu cum să se descotorosească de „ciumat". Mârlăniile din pușcărie nu contenesc nici în „libertate". Miliția nul de care vorbeam numai că nu-l înjură: „Mai pleacă dracului, la tine la țară, de unde-ai venit, și nu-mi face mie necazuri, la mine în sector." Foștii deținuți politici nu aveau voie să locuiască în „perimetrul zero", adică în apropierea conducătorilor statului și ai partidului. Așa se face că Florin Pavlovici a schimbat mai multe locuințe, ajungând să fie găzduit la un pictor, în urma recomandării


REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

MINISTERUL AF

Direcția
Serviciul
Secția
Biroul

Nr.

DOSAR PERSONAL

Florin Constantin
Pavlovici

FRICA
ȘI
PÂNDA

Data deschiderii 17.VIII 196

Închis la data 196

ARHIVA Nr. DESERTUL ROȘU

fostului coleg de detenție, scriitorul Ion Omescu. Nu trece mult și acesta îi atrage atenția că „amicul lui e informator al Securității" și că nu ar vrea să-l pună „într-o situație delicată." Speriat, „chiriașul" decide să se mute fără întârziere.

Turnătorul este un fel de erou central în volumul *Frica și pânda*, cunoscut foarte bine din propria experiență, dar și în urma cercetărilor în arhiva CNSAS. Rolul acestei categorii, profund condamnabile, a fost unul funest, pe care Florin Pavlovici nu încetează de a-l pune sub acuzare: „Turnătorii au hrănit copios lașitatea, care s-a întins în corpul social cum se întinde igrasia în ziduri. Ei sunt cei care au otrăvit relații colegiale, au ucis prietenii curate, s-au strecurat în familii, existând cazuri, chiar dacă rare, în care copiii și-au denunțat părinții, iar soții și-au raportat la Securitate tovarășii de viață. Acele orori ale epocii „nu s-ar fi putut întâmpla fără ajutorul informatorilor, fie plătiți, fie șantajați, fie voluntari." De obicei, li se spune pe nume în cartea despre care vorbim, ca amintitul Nichifor Pietriș, ajuns maior sau colonel de Securitate (în decembrie 1989, cu aceeași lașitate caracteristică, și-a ascuns uniforma sub saltea) sau ca Ion Mihai Popescu, și el fost bun prieten. Condamnat pentru misticism, ca „dușman al poporului", după câtva timp, reușește să i se rejudece procesul și e achitat. Constrâns desigur, acceptă să dea note informative, printre alții și despre Florin Pavlovici, și misticul de mai deunăzi devine profesor de ateism. Cameleon patent, când lucrurile par să ia o altă întorsătură, după 1989, el își „transformă fulgerător prelegerile marxiste... în prelegeri democratice de istoria religiei".

Cercetătorul foarte asiduu din arhivele CNSAS comunică alteori doar numele de cod al turnătorului, rămas indescifrabil (Melancolicul), dar adesea izbutește să-l deconspire, ca, de exemplu „Valeria", totuși străveziu, care era o „grațioasă poetă". Portretul ei ne dezvăluie o ființă a cărei conduită frizează sadismul. „Această Mata Hari balcanică" a turnat, la Radiodifuziune, „scriitori, regizori, redactori, prieteni sau dușmani", chiar și amanți, fiind „o adevărată mașină de delațiuni".

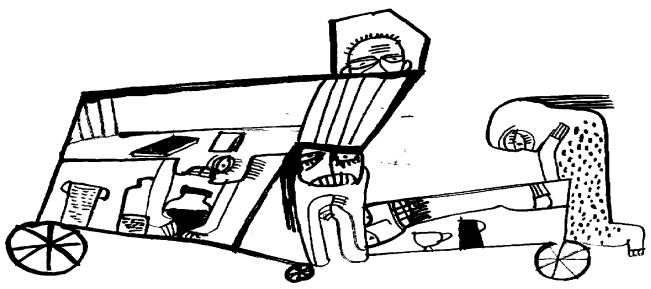
Frica și *pânda* îi amintesc lui Florin Pavlovici de închisoare, fiind mândru că în fioroasele anchete prin care a trecut nu și-a trădat prietenii, dar neputând să-și ierte că, torturat, a recunoscut faptele aberante ale acuzării. Remușcările lui sunt de-a dreptul dureroase: „ziua în care am recunoscut acest lucru este ziua în care mi-am pierdut respectul față de mine însumi: ajunsesem complicele torționarilor".

Întorcându-ne la pomenitele raporturi de ostilitate ce au putut să apară în cadrul unei familii, efect al urii insuflate de către ideologia comunistă și de către zeloșii ei slujitori, să amintim cazul, strigător la cer, al fraților Nicolae și Athanasie Joja, de care vorbește memorialistul. Primul, arhitect de profesie, frecventase redacțiile publicațiilor de dreapta a fost condamnat la 20 de ani muncă silnică pentru „crimă de uneltire contra ordinii sociale", celălalt, profesor de filosofie, cu orientare de stânga, a ajuns unul dintre marii nomenclaturiști, ministru, membru al C.C. al P.C.R., președinte al Academiei Române, având, alături de alți tovarăși „de nădejde", un rol criminal în privința „reeducării" tinerei intelectualități românești. Nu numai că și-a renegat fratele, purtat în lanțuri spre „fabricile morții" de la Jilava și Aiud, ci a participat direct la zdrobirea unor destine. Comportamentul era acela de securist, care din înălțimea posturilor lui „de răspundere" dirija cinic tortura fizică și morală: „El, tovarășul Tănăsică (așa cum era alintat la partid) este cel care, în primăvara anului 1959, a condus ședințele de demascare a elementelor dușmănoase din facultățile bucureștene. El, tovarășul Tănăsică, împreună cu tovarășul Jean Livescu, rector al Universității, cu tovarășul Florian Dănălache, prim-secretar al Comitetului Orășenesc P.M.R. București, și cu tovarășul Ion Iliescu, președinte al Uniunii Asociațiilor Studențești din România, au orchestrat mutilarea sufletească a elitelor din învățământul superior. Unora dintre aceste elite, tovarășul Tănăsică le-a netezit chiar drumul către pușcăriile patriei, ca să-i transmită vești, probabil, fratelui său, Nicolae Joja în legătură cu isprăvile înaltului demnitar comunist."

Florin Pavlovici se menține pe această culme, atinsă în volumul mai vechi *Tortura pe înțelesul tuturor*, atâta vreme cât abordează problematica gravă a fricii și teroarei pe care o instaurase Securitatea; când iese din această sferă, uneori doar subînțeleasă el se cam risipește într-o anecdotică ce poate fi amuzantă și pitorească (vezi „aventurile" erotice neîmplinite ale lui Fănuș Neagu și Nicolae Velea), în relatări despre „munca de teren" și despre viața scriitorilor, desenând, e adevărat, câteva profiluri interesante, unele, din punct de vedere moral, admirabile, altele de-a dreptul jalnice. Din prima categorie se disting Paul Goma, Alexandru Ivasiuc, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, din a doua, Eugen Jebeleanu, Paul Georgescu, Traian Iancu și încă alții. În aceste capitole narațiunea își pierde puțin din tensiunea inițială. Unde-l regăsim pe adevăratul Florin Pavlovici e în descrierea vizitei sale la Moscova. Se reia tema *fricii* (a basarabenilor când ajung în capitală), remarcă lipsa totală de informație în privința existenței și, pe atunci, a recentei expulzări a marelui Alexandr Soljenițîn, laureat al Premiului Nobel, cel care, prin opera lui extraordinară, a fost capabil să schimbe radical în lume viziunea asupra comunismului sovietic și care a consacrat termenul *gulag*. Și memorialistul face foarte bine că îl și traduce și-l explică. El este o prescurtare a unei titulaturi staliniste de sumbră amintire: *Glavnoe Upravlenie Ispravitelno-trudovîh Lagherei*, adică *Administrația Generală a Lagărelor de muncă*, și care și-a găsit și corespondentul românesc în Canalul Dunăre-Marea Neagră și toate celelalte colonii de muncă silnică, unde a fost exterminată o bună parte a intelectualității noastre.

Prin sâmburele ei tare, *Frica și pânda*, reprezintă încă un *memento*, încă un semnal de alarmă pentru ca acel ucigaș pe „metru pătrat" să nu mai apară. Noua carte a lui Florin Constantin Pavlovici are meritul de a ne împrospăta memoria care, din păcate, cam lâncezește, ceea ce nu ne prea onorează.

Al. SĂNDULESCU



Precizia informației este învelită într-o discretă nostalgie, inima vibrează la amintirea vechilor acorduri, ca într-un vis, chipuri vechi și meserii uitate își recapătă pentru o clipă locul în peisajul cotidian.

Tudorel Urian

LECTURI LA ZI

Cealaltă față a **comunismului**

Dan Ciachir, *Derusificare a și „dezgheţul”*, Editura Timpul, Iași, 2009, 114 pag.

AU TRECUT aproape douăzeci de ani de la căderea regimului comunist. Amintirile încep să se estompeze, zgomotul mediatic și ritmul trepidant al vieții în contemporaneitate lasă prea puțin timp pentru rememorări și analize. Generația celor născuți în anul revoluției este astăzi în băncile facultăților. Este pe cale să se formeze o primă generație de intelectuali care nu a avut în niciun fel de a face cu regimul Ceaușescu și pentru care comunismul nu reprezintă altceva decât un capitol din cartea de istorie, ca oricare altul. Tot ce nu este trăit direct conține o doză de abstract, foarte multe nuanțe neștiute fără de care înțelegerea nu este deplină. Eu, de pildă, oricâte cărți aș citi despre climatul politic și social din anii '50, sunt convins că nu voi cuprinde niciodată complexitatea fenomenului. Pentru simplul motiv că m-am născut un deceniu mai târziu. Obsedantul deceniu este ca un *puzzle* care se completează în mintea mea din lectura memoriilor foștilor deținuți politici, din amintirile și cărțile despre foștii lideri comuniști și mai ales din poveștile de viață ale unor oameni care au trăit epoca: Alexandru George, Gabriel Dimisianu, Mihai Şora, Pavel Chihaia. Mi s-a întâmplat de câteva ori să-i aud bombănind față de felul în care autori mai tineri comentau în scrierile lor evenimente la care ei participaseră în mod direct. Diferența de percepție dintre cei care au trăit epoca și cei care o cunosc doar din cărți este adesesa zdrobitoare. Există o mulțime de detalii neștiute, care, revelate, pot schimba radical datele problemei.

În anii din urmă, Dan Ciachir s-a specializat în scrierea unor cărți de ceea ce s-ar putea numi „istorie trăită”. O combinație plină de farmec de amintiri personale, evocări ale unor oameni celebri pe care i-a cunoscut, extrase din presa vremii și anecdote pline de tâlc, toate pe fondul șlagărelor timpului respectiv. Pentru că muzica este indicatorul perfect pentru *l'air du temps*. Precizia informației este învelită într-o discretă nostalgie, inima vibrează la amintirea vechilor acorduri, ca într-un vis, chipuri vechi și meserii uitate își recapătă pentru o clipă locul în peisajul cotidian.

Derusificarea și „dezgheţul” repetă întrucâtva formula de succes din *Când moare o epocă*. Scriitorul de azi retrăiește uimirile adolescentului de acum patru decenii față de turnura pe care se părea că o va lua viața românilor la mijlocul anilor șaizeci. O șansă a autorului este aceea de a fi locuit și în urmă cu 40 de ani în locuința în care își duce și astăzi zilele. În felul acesta a fost martor la toate schimbările, de la cele arhitectonice, la cele care țin de modă sau de mentalitățile oamenilor. Viața reală este întotdeauna mai complicată decât este ea de obicei reflectată în studiile de istorie sau în articolele de propagandă. La mijlocul anilor '60, Bucureștiul, cel puțin în zona sa centrală se afla încă la confluența a două lumi: comunismul biruitor nu reușise să îndepărteze cu totul urmele civilizației interbelice. Prezente la tot pasul, acestea puteau încă să le ofere celor care știau să le aprecieze agremente de viață greu de ignorat. Își amintește Dan Ciachir cu precizie de prozator încercat: „Două cofetării din apropiere, etatizate de câțiva ani, își păstrau măsuțele acoperite cu marmură vineție, taburetele, bomboniere cilindrice din sticlă transparentă închise cu capace de metal, cupele pentru înghețată, iar într-o fostă băcănie icrele de Manciuria se vindeau în același lighean de faianță rămas de pe vremea proprietarului, tot așa cum în frizeria de lângă „Gambrinus”, devenită unitate a cooperativei „Higiena” clienții se așezau pe vechile scaune și se priveau în vechile oglinzi; doi dintre angajați lucraseră la fostul patron al prăvăliei” (pp. 11-12).

Spre deosebire de cei mai mulți dintre autorii care au scris în ultimii ani despre perioada comunistă, Dan Ciachir se ferește să facă judecăți morale. El descrie pur și simplu, ca un romancier. Nu urmărește să educe sau să schimbe convingerile cuiva despre un anumit trecut istoric. Își retrăiește viața precum un om care răsfoiește un album cu amintiri. Uneori, dincolo de melancolia maturului de azi se simte emoția adolescentului de acum patru decenii care a zărit întâmplător pe stradă vreo vedetă a zilei sau a văzut pe stradă mașina visurilor sale, un model occidental de ultimul tip. Plină de pitoresc este incursiunea printre bodegile timpului, nemurite în cântecele lui Gică Petrescu: „Gama bodegilor era variată, începea cu cele de la periferie, unde băutura se mai comanda după vechile porecle: *Verde* (rachiu de izmă), *Adio, mamă!*, *Te-am zărit printre morminte*, iar lăutarii spuneau multe în cântecele lor, precum în cel ieșit după apariția decretului care interzicea și pedepsea întreruperile de sarcină: Ia ziaru', ia «Scânteia»!/ Ia decretu' cu femeia.../ Existau și bodegi elevate, între ele una, foarte originală, o locandă liliputană cu pereții împodobiți cu desene de Piliuță, Pucă, Chirnoagă și ale altor plasticieni, gestionată de domnul Jerca, renumit pentru sandvișurile sale preparate și ornate cu multă fantezie, ca și pentru faptul că mușterii statornici puteau să consume pe datorie și să plătească la sfârșitul lunii. Bodegi aparte, situate central, erau «Caviar» și «Intim», unde veneau actori cunoscuți precum Giugaru, Storin, Ion Manu, însoțiți de alții mai tineri care le ascultau cu evlavie povestirile despre frumoasele vremuri de altădată” (pp. 47-48).

Privit de la înălțimea unui om obișnuit, care, în plus, nu a trăit perioada de dinainte de impunerea regimului comunist, „dezgheţul” de la mijlocul anilor șaizeci a fost mult mai amplu decât s-ar putea imagina astăzi. Firește, el nu a avut în vedere întoarcerea la valorile interbelici, dar raportat la climatul tenebros al deceniului anterior, a produs o mică revoluție. Toți deținuții politici au fost eliberați, Charles de Gaulle și Richard Nixon au vizitat România, la chioșcuri se puteau achiziționa ultimele numere din „Paris Match” și „Le Monde”, produsele occidentale umpleau rafturile magazinelor, marii scriitori interbelici și-au redobândit locul în manualele de literatură, în librării se găseau cele trei volume (ediția Pleiade) ale romanului lui Proust, *À la recherche du temps perdu*, radio „Europa Liberă” se asculta cu ferestrele larg deschise, cele mai noi mașini occidentale erau la îndemâna românilor cu bani, în cinematografe rulau filme western, iar concertele bucureștene ale marilor staruri internaționale erau constante ale agendei culturale. Pentru cineva născut la începutul anilor cincizeci, care nu a trăit în perioada interbelică, toate acestea țineau de domeniul miracolului. Celor mai tineri, care au prins doar anii de sfârșit ai regimului Ceaușescu, un peisaj ca cel descris de Dan Ciachir li se va părea neverosimil: „Erau aduse de-acum din Occident nu doar ziare și reviste, ci și parfumuri, stofe, pulovere, băuturi, țigări, cutii de Coca-Cola și pachete de gumă de mestecat cu cinci «lame» înăuntru, considerate până nu demult, stereotipurile decăderii americane. Trecuseră doi ani de când copiii erau bucuroși să mănânce bomboane cubaneze din trestie de zahăr, colorate viu, în formă de inimioare, ambalate în mici cutii de carton costând un leu și 50 de bani” (p. 37).

Nu știu dacă Dan Ciachir își scrie aceste cărți de evocare a Bucureștiului din primele decenii ale puterii comuniste din memorie sau cu ajutorul unor „ajutoare de memorie” (un posibil jurnal de tinerețe, presa vremii). Cert este că ele sunt doldora de informații concrete și detalii pe care majoritatea oamenilor le-au uitat. Citindu-le astăzi înțelegem mai bine viața părinților noștri, felul în care s-au poziționat într-o lume asupra căreia nu aveau nicio putere de control. Iar judecata noastră despre faptele lor trebuie sensibil nuanțată.

Ca scriitor, Dan Ciachir a tras o carte câștigătoare. Este astăzi, fără îndoială, cel mai credibil martor al vieții bucureștene din anii derusificării și ai dezgheţului ideologic și nu numai. Un autor care, cu farmec, precizie și multă delicatețe, privind mai degrabă jumătatea plină a paharului, revelează un must al vieții omului obișnuit, pe care cei mai mulți dintre noi suntem pe cale să-l uităm. ■

Erată

În articolul *Zilele culturii călinesciene*, publicat în numărul trecut al revistei noastre, s-au strecurat două regretabile erori. Din juriul care a acordat Premiul de Excelență a făcut parte criticul **Al. Cistelecan**, nu Dan C. Mihăilescu, iar autorul volumului de proză scurtă *SMS*, lansat de Tudorel Urian, este **Bogdan Dumitrescu**, nu Bogdan Crețu, așa cum, din graba redactării, a apărut în articolul citat. Tuturor celor menționați le prezentăm scuzele de rigoare!

PUBLICITATE

www.polirom.ro

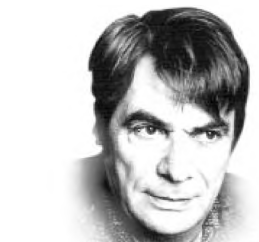
■ Manfred Kühn
Kant. O biografie

■ Seria de autor „Vladimir Nabokov”
Rege, damă, valet

■ Naghib Mahfuz
Băieții de pe strada noastră

■ Nick Cave
Moartea lui Bunny Munro

Suplimentul CULTURĂ
Un săptămînal realizat în colaborare cu *Ziarul de Iași*



Constantin Toiu

PREPELEAC

Conduita oglinzii, ca naivitate

(însemnări filozofice)

RAPORTUL imagine-gândire. Vezi Sartre: *L'Imagination,* – Sartre direct influenţat de Husserl.

Naivitatea gândirii pragmatice engleze: să crezi că în conştiinţa ta ar exista nişte *copii* ale lucrurilor fizic percepute.

Saltul gândirii husserliene cu a ei *intenţionalitate* pură, care înseamnă punerea în paranteză a fenomenului perceput.

Alianţa Husserl-Sartre, implicarea literaturii moderne în teoria lor: amândoi atacă, deşi din unghiuri diferite, metafizica naivă imanentistă a imaginii... Subiectul cunoaşte direct obiectul nu prin intermediul unui clişeu, sau prin intermediul unei *copii,* aşadar al unei imagini conţinută în conştiinţă – naivitate primitivă!

Astfel, îndepărtând din intelect *copiile,* Husserl a rezolvat dificultatea problemei raportului imagine-gândire. Imaginea, prin urmare, nu este decât un *nume* pentru funcţia ce o are conştiinţa de a-şi *viza* obiectul. Datorită doar numelui, prin urmare, formal!...

Departe de a fi o *copie,* o imagine reclamând o altă imagine, spre a fi înţeleasă şi aşa mai departe... – imaginea devine, dimpotrivă, un anume mod de a însufleţi, *intenţionat,* un anume conţinut *hyletic* (obiect, materie, substanţă generală). Realitatea psihică, concretă o vom numi *noeză.* Sensul, umplând realitatea, îl vom numi *noemă.* De reţinut raportul fundamental: *noeză-noemă* al cunoaşterii fenomenologice.

*

Act noetic. Intenţionalitate, capacitate a spiritului de a transforma lucrurile într-un *sens* diferit de materialitatea percepţiei, de *fizica* ei. Diferenţă dintre percepţie şi imagine. Diferenţa dintre *imagine-ficţiune* şi *percepţie* provine din structura profundă a sintezelor intenţionale. Percepţia se realizează printr-o sinteză *pasivă;* ficţiunea se realizează printr-o sinteză *activă...*

În *Imaginaţia,* Sartre scrie;

„... Nu există şi nu vor exista niciodată imagini *în* conştiinţă. Ci imaginea este un anumit tip de conştiinţă. Imaginea este un *act,* şi nu un lucru. Imaginea este conştiinţa *a ceva...*"

*

... O dialectică, nu materialistă, ci transcedentală, a cărei sorginte husserliană se pierde nu numai în filosofia kantiană, dar şi în cea elenă.

Intuiţiile ştiinţei materialiste, grosiere, bazată pe evidenţa unei experienţe *privilegiate,* ne împiedică să cunoaştem structura adevărată a lucrurilor.

De unde, efortul fenomenologiei de a rezolva problema.

A pleca, în ştiinţă, de la un anumit „comportament simplist", ceea ce duce la aşa-numita „conduită a oglinzii" – *La conduite de miroir* – după formula lui Georges Bachelard... prejudecată materialistă, schemă ştiinţifică primitivă. Prin această gândire materialistă, depăşită, din fericire, aventura spaţială modernă n-ar mai fi fost posibilă.

Suntem mai liberi decât ne-am putea închipui...

*

... Intuiţiile ştiinţei materialiste, intuiţii grosolane, bazate pe evidenţa unei „experienţe privilegiate", ne împiedică să cunoaştem structura adevărată a lucrurilor.

Una din aceste intuiţii, care în fond reprezintă o scleroză a spiritului ştiinţific, este tendinţa de a cerceta lucrurile pornind de la un anumit comportament simplist... *la conduite de miroir* (iarăşi), prejudecata materialistă, substanţializată, schemă ştiinţifică primitivă.

Orice măsură intraelectronică fiind inconceptibilă, interiorul electronului este un fel de domeniu interzis.

Astfel, principiul lui Arhimede, care se enunţă aşa: date fiind două segmente, totdeauna va exista un multiplu al celui mai mic segment care îl va depăşi pe cel mare; cu alte cuvinte, măsurând un segment, totdeauna vom avea posibilitatea de a depăşi cu măsurătoarea noastră segmentul – astfel, zic, principiul acesta, atât de intuitiv şi de simplu, este infirmat.

Suntem nevoiţi să imaginăm o geometrie nou-arhimediană, care să poată încorpora în sistemul de măsurare, substanţa refractară măsurării.

„Universului arhimedian, fizic îşi impune noţiunea extralogică de substanţă. În timp ce, în cadrul unei geometrii non-arhimediene, substanţa e redusă la noţiunile logice fundamentale de spaţiu şi de timp."

Cu alte cuvinte, substanţa este corespunzătoare cu *hiatul de măsură,* iar acest *hiat* nu este ceva iraţional, deoarece a putut fi înscris într-un corp de explicaţie raţională.

Se pare că iraţionalul se dizolvă în forme raţionale apropiate. Iraţionalul nu mai este un absolut. (Cooppel, Fournier, Joanovici).

Ura, agresivitatea, da. (Georges Bachelard). (*Seminarul de psihologie al lui Zapan*). ■

Rodica Zafiu

PĂCATELE LIMBII

Panaramă

ÎN LIMBAJUL familiar-argotic actual, varianta populară *panaramă* a căpătat tot mai multă autonomie, îndepărtându-se de forma cultă *panoramă.* Forma populară s-a specializat pentru anumite sensuri, marcate ironic şi depreciativ: ca termen de desemnare pentru „scandal, harmalaie, ceartă" ori pentru „situaţie comică, ridicolă", sau ca termen insultător pentru o femeie (deloc respectabilă). Sensurile se găsesc în dicţionarele şi glosarele de argou (G. Volceanov, *Dicţionar de argou al limbii române,* 2006, 123urban.ro etc.). Dicţionarele generale sugerează traseul evoluţiei, înregistrând faptul că *panorama* însemna „imagine de mari dimensiuni, dispusă circular, pentru a da iluzia realităţii", dar şi transformarea performanţei vizuale în spectacol de bâlci. Dicţionarul academic (DLR) cuprinde deja, în volumul *P—păzui,* apărut în 1972, mai multe dezvoltări semantice ale termenului *panoramă,* între care „ceartă, scandal (care atrage pe curioşi)"; *Dicţionarul explicativ ilustrat* (DEXI, 2007) indică specializarea variantei *panaramă* pentru acest sens. E interesant că *panorama* a dezvoltat unele semnificaţii metaforice şi în limba cultivată (de la „peisaj vast" la „viziune de ansamblu asupra unui fenomen"), dar destul de diferite de cele populare, care rămân legate de metafora depreciativă a *circului: panarama* e o „dare în spectacol".

Cuvântul *panoramă,* compus modern (creaţie a unui pictor irlandez de la sfârşitul secolului al XVIII-lea) ale cărui elemente sunt de origine greacă, a intrat în română, în secolul al XIX-lea, prin franceză sau/şi germană şi italiană. Dicţionarele îl atestă la Kogălniceanu, Filimon, Caragiale etc. În nuvela lui Spiridon Popescu, *Moş Gheorghe la expoziţie* (1907), ţăranii porniţi spre Bucureşti, să viziteze expoziţia jubiliară, au ca reper experienţa panoramei („să fi văzut înăuntru minunile de pe lume, fel de fel de împăraţi, îmbrăcaţi în haine scumpe... ai fi jurat că-s vii"). Varianta *panaramă* e probabil rezultatul unui proces de asimilare fonetică (sub presiunea celor doi *a* din cuvânt); simţită ca o deformare incultă (sau cu rezonanţe slave), forma asociază mărcile sociolingvistice cu potenţialităţile negative ale sensului, specializându-se ca etichetă peiorativă şi ironică.

În ultima vreme, *panaramă* se găseşte destul de des în presă, mai ales cu sensurile (uneori greu disociabile) de „scandal, atitudine provocatoare" şi „comportament ridicol, spectacol involuntar comic": „în faţa cameramanilor, *panarama* continuă" (*Gândul,* 20.02.2006), „A făcut *panaramă* pe stradă" (*Cancan,* 10.09.2009); „deşi credeam că s-au atins toate limitele *panaramei,* avurăm parte de încă o enormă circăraie" (*Academia Caţavencu,* 23.09.2009). *Panarama* intră în seria metaforelor depreciative folosite pentru descrierea vieţii politice actuale (alături de *circ* şi *bâlci*): „*Panaramele* social democrate" (*Cotidianul,* 19.05.2008), „Ziua *panaramelor*" (*Jurnalul naţional,* 3.06.2006).

În uzul curent, conversaţional, *panaramă* e şi un echivalent glumeţ pentru „spectacol", ca în dialogul între turişti imaginat într-un reportaj: „Bă, fii atent ce *panaramă.* Lasă naibii maşina şi hai repede că se suie ursul în pom, ai luat aparatul din maşină?" (*Evenimentul zilei,* 18.05.2009). Cuvântul poate intra şi în tiparul superlativului familiar-argotic: „*panaramă de panaramă*" (zoso.ro, 6.01.2009). Mai frecventă este utilizarea ca epitet injurios — nu dintre cele mai grave — pentru o persoană: cel care stârneşte râsul e disprețuit, dar cu o anume îngăduinţă. Cuvântul intră, astfel, în construcţii de tipul „prostul/haimanaua de cutare": „*panaramă de antrenor*" (dinamovisti.mysport.ro, 12.09.2008); „M. I. a declarat că Z. nu va primi nici un ban de la F.C. Timişoara şi a precizat că italianul este *o panaramă de om*" (fanatik.ro). La singular, probabil şi datorită genului gramatical, cuvântul pare să se aplice mai des femeilor; în acest context insultător, nu este la fel de vulgar-agresiv ca alte denumiri metaforice ale femeii în argou, dar tinde să se asocieze cu conotaţii sexuale (imoralitatea, prostituţia). Găsim astfel (în contexte care arată clar că e vorba de o femeie) folosiri ale cuvântului fără alte determinări: „avocatul *panaramei*" (bzi.ro), „i-aş trage o bătaie bună *panaramei*" (visurat.ro), dar şi cu completări explicative: „vedeţi cazul *panaramei aleia de judecătoare bete*" (romanialibera.ro). La plural, diferenţa de gen se neutralizează, cuvântul fiind aplicat la fel de des şi bărbaţilor: „*panaramele* fotbalului brazilian" (stiriazi.ro).

În fine, constatăm că termenul s-a extins în expresii ca *a face de panaramă, a lua la panaramă* („a ridiculiza, a ironiza, a trata în glumă") — „Eu vorbesc serios şi tu *o iei la panaramă*?" (123urban.ro). Vitalitatea cuvântului e dovedită şi de extinderile accidentale: orice lucru ciudat, atipic, comic poate fi numit *panaramă,* denumirea specializându-se astfel, probabil efemer, pentru un vehicul (care, e drept, evocă circul): „Dacă până anul trecut în zonă se închiriau doar role, scutere şi diverse tipuri de biciclete, de aproximativ două săptămâni au apărut oameni care stau în picioare pe o platformă pe două roţi şi se ţin de un ghidon înalt. «Toată lumea le spune '*panarame*'», explică Nicolae Moldovan, de 35 de ani, unul dintre cei doi braşoveni care au adus pe litoralul românesc primele Segway de închiriat" („Plimbări pe faleză cu «panarama»", *Adevărul,* 12.07.2009). ■

NIMIC nu-mi poate şterge amintirea felului special de a-l cunoaşte, la douăzeci de ani ai mei de-atunci (era anul „tezelor din iulie", cumplitul an 1971), pe A. E. Baconsky. Un domn tînăr cu părul alb, elegant şi cu mişcări bine cîntărite care purta în acea zi un costum gri deschis, impecabil şi sub gulerul cămăşii imaculate, o lavalieră. Deschisese uşa încăperii în care mă aflam în Casa Scriitorilor, înaintînd şi aşezîndu-se pe un scaun îmbrăcat în pluş. Alexandra Tîrziu era lîngă mine. A. E. Baconsky (căci dînsul era) a scos, apoi, cu mişcări studiate, o tabacheră de argint pe care a deschis-o înspre noi, oferindu-ne ţigări fine. Părea un om prosper: nimic din înfăţişarea lui nu trăda ce i se întîmpla de fapt, că nu i se mai publica nici o carte, că nu avea mijloace de subzistenţă şi că suferea de o amărăciune cronică. Poate doar silueta sa mult prea subţiratică era semnul unei frămîntări erodante perpetue... Avea să dispară violent în cutremurul din 4 martie 1977; tot timpul şi-a presimţit finalul, după cum ne stau mărturie multe dintre poemele sale; aleg, din tot ce ştiu, grupajul ce deschidea, la Radio Europa Liberă, ciclul de emisiuni dedicate romanului său *Biserica neagră* (despre care vom mai vorbi pe parcursul documentarului nostru): „Am voit să ard, să-nalţ, să dărîm/ Am voit să plîng, să lupt, să ucid/ E oare o ţară, un tărîm? E un zid, pretutindeni un zid,/ Voi pleca de aici lăsînd moştenire o lungă trenă de sînge, de zgură/ de fum/ Puţinii ce vor putea să mă ajungă poartă stigmatul meu de pe acum/ Otrăviţi-vă carnea din hoitu-mbălsămat/ Nici floare, nici spic, nici salcie nu dă/ Iată, se aude istoria urlînd departe/ Cine are urechi de auzit să audă." (ff. 150 – 151, vol. 2, DUI 211763 ACNSAS).

Fila 119 a aceluiaşi volum 2 din dosarul de urmărire informativă păstrează, într-o „Notă" din 20 mai 1975 (a informatorului) o mărturie a autorului, cu care deschid acest documentar: „[...] în ultimii ani am devenit treptat un autor nepublicat şi aceasta fără a-mi fi schimbat felul meu de a scrie, lucru pe care un scriitor consacrat n-ar putea să-l facă. Un întreg eşafodaj de foruri editoriale a cenzurat cu atîta stăşnicie ultimele mele două cărţi inedite încît mi-a anulat orice posibilitate de apariţie... De aproximativ 6 ani lipsesc total din librării, atitudinea Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste faţă de persoana mea îmi apare inexplicabilă. [...] În anii de după război Eugen Ionescu, după ce debutase în limba maternă, a abandonat literatura română pentru a deveni un scriitor francez şi în felul acesta a cunoscut admiraţia, bogăţia şi gloria. Lucian Blaga a optat pentru literatura ţării sale pe care s-a străduit s-o îmbogăţească. În schimb, a fost scos din Academie, din Universitatea clujeană şi a dus o viaţă ca simplu funcţionar al unei biblioteci, murind fără să-şi vadă opera tipărită."

Anatol E. Baconsky, poet, traducător, eseist, şi teoretician literar, n. 16 iunie 1925, Cofa, judeţul Hotin – d. 4 martie 1977 Bucureşti, fiul preotului Eftimie Baconsky, a urmat liceul la Chişinău şi la Râmnicu-Vâlcea. Între 1946 şi 1949 urmează cursurile Facultăţii de Drept a Universităţii din Cluj. Debutează la 18 ani cu versuri pentru copii, cu eseistică în „Tribuna nouă" din Cluj, în 1945, şi debutează editorial, în 1950, cu volumul *Poezii*. A fost redactor-şef al revistei „Almanah literar" (1953-1959), viitoarea „Steaua" de la Cluj. Începînd cu *Fiul risipitor* (1964) şi mai cu seamă *Cadavre în vid* (1969) atitudinea sa radicală împotriva opresiunii spiritului devine declarată. Ultima sa carte, respinsă de autorităţi în timpul vieţii, *Corabia lui Sebastian* este publicată postum, în 1978.

Dosarul de urmărire informativă 211763 (în 6 volume) ACNSAS cuprinde două volume (1 şi 2) de urmărire prin reţea şi patru volume de urmărire prin mijloacele specifice tehnicii operative (T.O. – ascultare telefonică, înregistrare cu mijloace specifice). Urmărirea informativă a lui A. E. Baconsky şi încercarea de anihilare, în totalitate, a oricăror activităţi ce ar fi dus la împlinirea şi afirmarea spirituală a scriitorului, se desfăşoară, conform dosarului, începînd cu anul 1961 şi sfîrşindu-se cu 1977, data decesului său. Dosarul se instrumentează pentru „diversiune ideologică în sectorul creaţiei literare", drept care A. E. Baconsky este „eliberat din funcţie [redactor-şef la revista „Steaua"] pentru greşeli ideologice."

Volumul 1 al dosarului de urmărire informativă (numele de cod de obiectiv al scriitorului este „Modernistul", pentru acest volum) este deschis ca „dosar individual pentru desfăşurarea de activitate de diversiune în sectorul ideologic al creaţiei literare [deschis la 24 I 1961]. Sunt enumerate amănunţit mijloacele folosite (f. 413): „Ce mijloace au folosit (informatorii se vor arăta cu numele şi categoria) „Filipescu", „Şoimu Dan", „Petruţ I", „Călin Iordache" (acestea fiind numele conspirative – n.n.). Au mai dat materiale şi agenţii: „T. Miron", „A. Golfin", „N. Ionescu" şi „I. Severin". S-au mai folosit investigaţiile T. O., documente oficiale şi din presa literară.

Caracterul materialelor compromiţătoare în dosar (pe scurt):

În timp ce era student la Facultatea de Drept din Cluj, în anul 1946 a făcut parte din Comitetul de grevă al studenţilor. A întreţinut relaţii cu elemente reacţionare, duşmănoase, în special cu Ovidiu Cotruş – arestat pentru activitate legionară. A. E. Baconsky a fost cunoscut ca adept al poeziei «moderniste» şi principal promotor al teoriei că literatura noastră este ruptă în două: o parte «tradiţionalistă» şi alta «modernistă», publicînd în revista «Steaua» al cărei redactor-şef a fost pînă în 1959, numeroase materiale „apolitice" de factură evazionistă şi idealistă.

În 1959 a fost scos din funcţia de redactor-şef pentru greşelile ideologice comise; mutîndu-se la Bucureşti s-a situat pe aceleaşi poziţii în creaţia literară.

Din semnalările primite pe mai multe linii informative a rezultat că a organizat la domiciliu cenacluri literare unde propovăduia poezia «modernistă», «evazionistă», exercitînd o influenţă nefastă asupra unor tineri scriitori ca Nichita Stănescu, Matei Călinescu, Cezar Baltag.

Din semnalările primite a mai rezultat de asemeni faptul că A. E. Baconsky a exercitat încă o bună perioadă de timp influenţa sa asupra conducerii revistei «Steaua»."

Fila 411 a volumului 1 DUI 211763 ACNSAS confirmă „diagnosticul" detaliat: „Temeiul deschiderii dosarului" (materiale de arhivă burgheză, de anchetă, informative, denunţuri etc. şi pe scurt conţinutul lor).

Din materialele informative furnizate de agenţii «Dragomir» al Direcţiei III şi «Petrescu Ioan» rezultă că Baconsky Anatol s-a înconjurat, în cadrul revistei «Steaua» din Cluj de un grup de elemente suspecte ca: Felea Victor, Gurghianu Aurel, Rău A[urel] şi împotriva tuturor criticilor primite cultivă o literatură apolitică, lipsită de spirit partinic, evazionistă şi idealistă, influenţată de scrierile lui Blaga Lucian.

În acest sens sînt respinse de la publicare articole cu conţinut special, lăsînd să apară materiale, poezii şi note de critică cu profunde note de idealism, obiectivism şi pesimism.

A desfăşurat o activitate prin care a sprijinit o serie de scriitori burghezi. [...]"

În anii '60 se putea vorbi deja despre influenţa lui A. E. Baconsky asupra unei întregi generaţii. Faptul este confirmat chiar în cadrul umăririi informative, în dosarul individual despre care vorbim, volumul 1 f. 388 din „Sinteza" privind activitatea informativă „Modernistul": „Despre influenţa pe care o exercită Baconsky direct sau prin scrieri asupra unor tinere talente ca Aurel Rău, Nichita Stănescu, Leonida Neamţu, Cezar Baltag, agentul ne informează că cei numiţi ar fi «baconskieni», mai cu seamă ca modalitate, că educaţia acestora primită în anii noştri i-ar axa mai temeinic în contemporaneitate. Totuşi baconkismul, prin tendinţa de evaziune, prin plutirea în generozitate, prin atmosfera vagă, meditativ elegiacă, stăruie ca un spectru în poeziile lui Ion Cocora, Romulus Guga, Ion Alexandru, Ion Pop, tineri care activează într-un cenaclu studenţesc din Cluj şi la care elanul, romantismul tineresc etc. sînt înlocuite cu o poezie a melancoliei. [...]". Şi, pe aceeaşi linie, în aceeaşi «Sinteză», fila 380: „Anatol Baconsky – ca redactor şef la Steaua întreţine cultul propriei sale personalităţi [...] Din cauza influenţei moderniste pe care Baconsky o imprimase înseşi revistei Steaua, e scos din funcţia de redactor-şef în anul 1958 [...]"

Aspecte inedite în cazul Lucian Blaga (adăugîndu-se, astfel, noutăţi în cadrul urmăririi sale informative care se efectua temeinic) aflăm tot în acest volum 1 al dosarului informativ A. E. Baconsky, unde, în „Fişa biografică" (10 XII 1958) aflăm că «În ultimul timp a depus tot interesul să atragă la colaborare, în cadrul revistei «Steaua», pe poetul şi filosoful idealist burghez Lucian Blaga. În cercul intim, Blaga vorbind despre Baconsky a afirmat următoarele: „În ultimul timp Baconsky a fost criticat la Partid (organizaţia P.M.R. – n.n.) Este regretabil că Baconsky a ajuns în situaţie grea. Este un băiat de treabă care a încercat să revizuiască linia îngustă şi stearpă a Partidului în problemele literare. Într-o oarecare măsură a şi reuşit. «Steaua», faţă de alte reviste a reuşit să realizeze o oarecare destindere. Baconsky a fost criticat şi în legătură cu mine (L. Baga) deşi colaborarea mea la revistă s-a făcut cu mari precauţii. Am publicat 3 traduceri din poezia lui Rilke acceptate de ESPLA pentru volumul de tălmăciri din lirica universală; a şi scris prefaţa la acest volum după ce aceasta a fost predată şi acceptată. Sper că Baconsky nu va avea de suferit din cauza mea. Prezenţa lui în fruntea revistei o consider pozitivă. Baconsky e „bun român", educabil şi sensibil faţă de spiritualitatea etnică. În ultimii doi ani poezia lui a evoluat, evident ea a trebuit să facă concesii. Ar fi o pierdere pentru noi dacă l-ar schimba.»". Şi delaţiunea informatorului continuă: „La fel, Baconsky A. şi membrii mai de seamă ai redacţiei „Steaua" îşi tolerează reciproc slăbiciunile elaborînd directivele unei literaturi apolitice, care ignoră aspectele actualităţii socialiste, ploconindu-se în faţa culturii occidentale."

Punctez, mai departe, aspecte din voluminosul dosar informativ A. E. Baconsky. Gîndul cititorului se poate înspăimînta sau umple de dezgust. Socotesc că trebuie să se ştie, încă o dată, cum s-a făcut literatura – în România odată cu instaurarea comunismului. Găsim la fila 32 a aceluiaşi volum 1 date despre tînărul student A. E. Baconsky: „Direcţiunea Generală a Securităţii Statului Regiunea Cluj – 333/ 1951 – Baconsky Anatol [...] În cadrul facultăţii şi în căminul fost casa învăţătorilor, unde a domiciliat este cunoscut ca fost reacţionar care niciodată nu a vrut să participe la nici o manifestaţie de masă studenţească [...]". Fila 33 conţine un Referat – către tov[arăşul] Căpitan – Alăturat depun materialul cel (sic!) posedăm asupra numitului Baconsky Anatol, răsponsabil (sic!) redactor la Almanahul Literar din Cluj. Din material rezultă că este un element duşmănos iar lucrările pe care lea (sic!) făcut în calitate de ziarist au fost rupte de viaţă pentru care fapt a fost criticat de mai multe ori de către Scânteia, la fel a încercat să mai introducă

Scriitori în Arhiva CNSAS

în literatură şi unele idei cosmopolite.

Propun să fie trecut în evidenţa de suspect." Semnătura este idescifrabilă.

A nu scăpa nimic. A scormoni, fără să înţeleagă, simple instrumente ale delaţiunii. Iată „personalul calificat" al Securităţii în anii '50, cînd puteai găsi printre lucrătorii operativi destui semianalfabeţi. Cu nota de la fila 49 din 16 aprilie 1954 lucrurile stau, însă altfel. Sublocotenentul Santamaria Alexandru, semnatarul ei, cunoaşte bine termenii, şi i-a însuşit, deşi stă la fel de prost cu ortografia ca şi colegii subofiţeri: „(...) Considerăm necesar să menţionăm că pentru interzicerea acestei poezii pentru a nu fi publicată să se lucreze cu multă tactică (sic!) şi discreţie în scopul de a înlătura posibilitatea desconspirării (sic!) sursei de unde organele noastre au obţinut textul poeziei înainte de a fi publicată oficial. Organele noastre presupun că originea acestei poezii îşi are locul în activitatea grupului subversiv «Cercul literar» care este urmărit de organele noastre pe linie informativă şi care au ca obiectiv atragerea şi popularizarea culturii apusene. De către organele noastre sau (sic!) luat măsuri de verificare a aceste presupuneri. (...)".

La începutul lui august 1961 „cercetările" se amplifică. Sunt urmăriţi toţi cei din anturajul lui A. E. Baconsky, inclusiv cei care vor deveni mai devreme sau mai tîrziu informatorii sau legăturile Securităţii în această problemă. Documentul de la fila 133 a aceluiaşi volum 1 din dosarul de urmărire informativă este o „Nota – M[inisterul] A[facerilor] I[nterne]/ Primeşte Locotenent Postolache Stoica/ Sursa Radu/ Casa [conspirativă] Romană" – din 4 august 1961.

Se crede că în locuinţa poetului A. E. Baconsky, membru al Uniunii Scriitorilor se întîlnesc poeţi tineri care îl admiră şi care îi citesc din lucrările lor. Adeseori Baconsky poate fi văzut pe stradă cu Petre Stoica, corector la Editura pentru Literatură, element cosmopolit, care nu a fost în U[niunea] T[ineretului] C[omunist], cred că pentru originea sa socială, Ilie Constantin, poet şi student la Facultatea de Filologie din Bucureşti; Nichita Stănescu, redactor la «Gazeta literară», fiul unui negustor din Ploieşti, Grigore Hagiu care a fost exclus din facultatea de filologie din Bucureşti în anii 1956-1957, iar de atunci nu este angajat nicăieri. Nu ştiu din ce trăieşte pentru că publică foarte rar. Despre faptul că aceştia se întîlnesc se vorbeşte prin redacţiile Uniunii Scriitorilor. [...]

A. E. Baconsky a fost redactor-şef al revistei Steaua din Cluj dar a fost scos din această muncă.

Trebuie văzut ce relaţii are cu străinătatea deoarece prin 1958 mi-a spus că el primeşte cărţi şi reviste din străinătate ceea ce se vede şi din unele articole ale sale în care citează studii nu de mult apărute în apus (sic!).

N[ota]B[iroului]

În urma sesizărilor agentului „Radu" s-a luat această notă pentru a fi trimisă în copie la Direcţia a IIIa ca să verifice şi să ia măsuri în legătură cu cele semnalate."

Documentul din care fac publice cîteva fragmente în încheierea comentării volumului 1 din DUI 211763 ACNSAS A. E. Baconsky se referă la urmărirea asiduă a lui Lucian Blaga. Aflăm date importante, deşi cutremurătoare în adevărul tragicei noastre istorii a literaturii...

Fila 313 păstrează o Notă informativă emisă de sursa „Andrei Ioan" [...]: „În jurul lui Lucian Blaga se află A. E. Baconsky, D. Andrasoni, G. Grigurcu şi C. Cubleşan. «Maestrul» indica «învăţătorilor» citirea, în primul rînd, a operelor sale şi ca linie de conduită intimismul. Dar lucrările lui Lucian Blaga nu se pot obţine decît cu aprobare specială [pentru împrumutul lor de la biblioteci]. Tot în acest scop sunt eliberate şi adrese din partea revistei Steaua semnate de Baconsky. Dar pentru cazul cînd (sic!) totuşi aprobările ar comporta discuţii se foloseşte, la sugestia lui Blaga, următorul procedeu: pe fişa de împrumut se indică un autor şi un titlu oarecare, iar cota este aceea a lucrării dorite. Aceasta pentru a induce în eroare pe primul verificator, cel care aprobă eliberarea cărţii.

Pentru uşurarea obţinerii cărţii, Blaga a dat cotele sub care se află toate lucrările sale. Fiecare din învăţăcei posedă un carnet cu indicatorul cotelor pe operă.

Acelaşi procedeu se aplică şi pentru unii filosofi sau scriitori idealişti pe care îi indică Lucian Blaga ca bibliografie.[...]

N[ota]B[iroului]

Blaga Lucian este urmărit prin acţiune informativă de biroul 1. Andrasoni Dumitru şi Baconsky sunt elemente suspecte, Cubleşan cunoscut iar Grigurcu Gheorghe apare în evid[enţele] bir[oului 6].

Sarcini: Agentului I i s-a trasat sarcina ca după reîntoarecerea lui Andrasoni Dumitru din concediu să meargă să studieze împreună la bibliotecă, cu care ocazie să-i împrumute cotele cărţilor care au fost date de Blaga, pe care să le prezinte organelor noastre. [...].

Locotenent de Securitate

Domniţa Nicolae"

Începînd din 1972 pînă la sfîrşit, A. E. Baconsky va fi urmărit conform DUI 211763/vol. 2, cu numele de cod de obiectiv „Albert". Măsura deschiderii noului volum din dosar este luată în special în urma apariţiei „Tezelor din iulie" din 1971 concepute de Nicolae Ceauşescu. Un subiect „gras" că Baconsky nu putea scăpa ochiului vigilent al Securităţii care, după obicei, confecţionează un „Plan de măsuri" privind pe „Albert", din care aflăm că este „în relaţii cu cetăţeni străini, printre care şi publicistul austriac Max Demeter Peyfuss care vine des în România [...] «Albert» facilitîndu-i lui Max Demeter Peyfuss cunoştinţa altor scriitori sau publicişti români.

- La 15 octombrie, Max Demeter Peyfuss a tradus şi publicat într-o revistă un articol al lui «Albert», în care, printre altele, se fac aluzii că în ţara noastră talentul scriitorului, perspectiva lui este stopată de intervenţia cenzurii.

- În toamna anului 1970 «Albert» a prezentat editurii Cartea Românească un roman ce i-a fost respins (*Biserica Neagră* – n.n.) de[către] editură datorită conţinutului politic necorespunzător. Ulterior s-au obţinut date din care rezultă că o copie după manuscris se află în Austria la Max Demeter Peyfuss.

- Pe data de 26 februarie 1972 «Albert» a plecat în R[epublica]F[ederală]G[ermană] pentru studii beneficiind de o bursă oferită de statul german. El a fost urmat de soţia sa după două luni de zile. În R.F.G., soţii «Albert» vor sta mai bine de un an. [...]

- Mai deţinem informaţii că Max Demeter Peyfuss lucrează în present la traducerea unui roman al lui «Albert». Presupunem că este cel refuzat de editura Cartea Românească. Apreciem că apariţia acestuia în Occident ar aduce prejudicii morale prestigiului ţării noastre.

Vom acţiona prin informatorii «B», «Artur», care au posibilităţi pe lîngă A. E. Baconsky precum şi prin sursele Inspectoratului Municipiului Bucureşti. Studierea posibilităţilor de publicare în ţară o vom efectua prin legăturile oficiale din centrala cărţii şi direcţia Editurilor din Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste.

Pentru reuşita acestei acţiuni vom propune forurilor competente o luare de contact cu «Albert» în cadrul căruia să-l determine la modificările necesare romanului pentru a apare (sic!) întîi în România şi apoi în Occident în aceeaşi formă. [...] Concomitent vom întreprinde măsuri de influenţare a lui «Albert» pentru a renunţa la ideea publicării, în condiţii nelegale a romanului său precum şi la publicarea unor articole sau acordarea unor interviuri care să prejudicieze prestigiul ţării în străinătate.

În acest scop vom studia legăturile sale apropiate în ţară care au mare credit faţă de Albert.

[...] Vom identifica şi verifica toate persoanele ce au apărut în anturajul lui «Albert» şi al soţiei sale, vom afla, prin eliminare, cele care prezintă interes pentru realizarea unor sarcini ale noastre, precum şi cele care joacă un rol important în viaţa familiei «Albert» în sens pozitiv sau negativ. Aceste persoane vor fi în atenţia noastră pentru a stabili eventuale luări de contact cu «Albert» pe care să le folosim în scopurile ce ni le propunem cu privire la «Albert».

Vom cere controlul corespondenţei acestora precum şi al convorbirilor telefonice internaţionale. (...)

Vom stabili ca informatorii din reţeaua care lucrează în problema urmăririi elementelor ostile din rîndul scriitorilor atît din Bucureşti cît şi din inspectoratele judeţene urmează să facă deplasări în Occident şi în special în R.F.G. care ar putea să-l contacteze pe «Albert» în perioada cît se află plecat. Aceştia vor fi instruiţi nu numai să stabilească ce face «Albert» sau intenţiile lui, ci li se vor da şi sarcini de influenţarea lui pozitivă.

[...] Vom studia posibilităţile de introducerea mijloacelor speciale la locuinţa lui «Albert» pentru a realiza această sarcină pînă la întoarcerea lui în ţară.

Locotenent colonel

Albescu Mircea"

Fila 20 a volumului este un document important pentru atitudinea asumată de A. E. Baconsky prin comentarea situaţiei literaturii ţărilor din estul Europei (lagărul socialist) şi cenzura. Este o filă de istorie, redată cu îndemînare de mijloacele T.O. şi apoi copiată pe hîrtie sub formă de notă informativă de către un harnic lucrător operativ: „Situaţia scriitorului din europa răsăriteană este deosebit de aspră. Toate alternativele sunt categorice, orice pericol ireversibil, orice povară organizată şi ceremonioasă. A vorbi despre literatura din estul Europei înseamnă a reveni imediat la cenzură. Fără îndoială, cenzura este o chestiune penibilă azi ca şi înainte, sau poate este azi mai penibilă decît oricînd pentru că principiile sale sunt opuse logicii şi realităţii. Dar este fals şi stupid a crede că numai cenzura este vinovată că ţările din est au creat o literatură pustie (...). Chiar dacă literatura este reuşită, cariera literară a scriitorului dintr-o ţară unde statul concentrează totul în mîna lui nu aduce avantaje materiale sau sociale.[...] Cei care au introdus cenzura nu-şi pot imagina ce cadou inestimabil au făcut tuturor carieriştilor, un cadou pentru cei mediocri care nu ar fi depăşit niciodată cele mai ingrate periferii ale literaturii." Tema ese reluată şi dezvoltată într-un articol tradus şi publicat într-o revistă vieneză de către Max Demeter Peyfuss.

Mare parte a volumului 2 din acest dosar cuprinde documente referitoare la romanul *Biserica neagră*, pe care A. E. Baconsky s-a hotărît să-l publice în străinătate în urma problemelor din România tezelor din iulie. Aflăm la fila 69 că „La baza deschiderii DUI «Albert» au stat informaţiile furnizate de informatorul «Arthur» [...]" şi că „scopul deschiderii DUI era de a stabili dacă «Albert» a scos romanul său în străinătate cu intenţia de a-l publica şi de a preveni acest lucru" precum şi că „romanul a fost citit de Max Demeter Peyfuss care s-a oferit să-l transmită unei edituri germane [...]. În acelaşi timp vom căuta să-l neutralizăm pe «Albert» de influenţă negativă a lui Max Demeter Peyfuss printr-o măsură de compromitere a acestuia din urmă./... Vom încerca să obţinem manuscrisul romanului şi să-l determinăm pe Albert să opereze în el modificări pentru a-l face publicabil.

Locotenent Albescu Mircea".

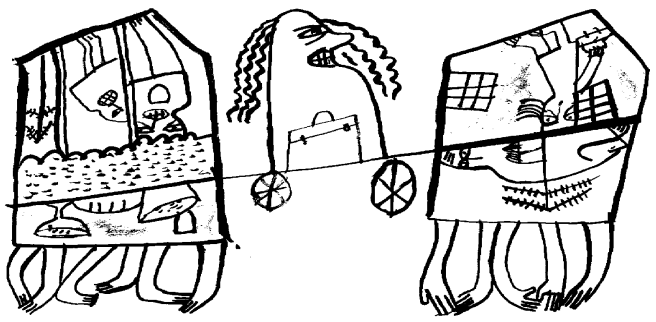
În urma notei din 6. 12. 1973 privind stadiul muncii în DUI «Albert», concluziile şi directivele locotenent-colonelului Nicolae Mihai sunt următoarele:

„De la ultima analiză pînă în present s-au realizat foarte puţine din sarcinile DUI. În afară de faptul că a fost recrutat M.M. şi că a obţinut nişte informaţii prin T.O. cu privire la poziţia lui politică, în rest nu s-a făcut nimic. Timp de trei luni de zile s-a obţinut numai o informaţie. Ce fac informatorii «B2», «Arthur», «Tudor», «M.M.», «Filipescu», «Ionescu Maria»? Luaţi măsuri de a fi dirijaţi cu sarcini concrete inclusiv de a-l «sfătui» să nu publice în Occident, lucru care ar putea aduce prejudicii ţării.

În acest sens pregătiţi o viariantă a instruirii şi folosirii lui «Fălticeanu» la I. [nspectoratul] M[unicipiului] B[ucureşti]. După ce este pregătită să mi-o raportaţi pentru a obţine şi aprobarea inducerii discreţiei." (f. 90 vol. 2).

Ioana DIACONESCU

(va urma)



Filme românești...
amintiri despre cenzură

Eram elevă, veneam de la școală și în Piața Mare din Sibiu se demola statuia lui Nepomuk.

PRIMA IMAGINE pe care am asociat-o cenzurii, de care-mi aduc aminte și mă urmărește încă, este din anul 1948. Eram elevă, veneam de la școală și în Piața Mare din Sibiu se demola statuia lui Nepomuk. Ne-am oprit cu colegele și mulți alți curioși și am privit cum dispare statuia Sfântului cu care eram atât de familiarizați, de care eram legați și care făcea parte din însemnele locului.

De când? Și unde se găsea inițial statuia? În volumul *Sibiu Hermannstadt*, citim la legenda semnată de Hermann Fabini: „În sec.XVIII, în timpul Contrareformei, iezuiții au revenit la Sibiu. Ei au construit o biserică și o mânăstire și au așezat sub turnul bisericii statuia Sfântului Nepomuk. [...] Cum populația de confesiune evanghelică a orașului nu lua în seamă acest sfânt, ba chiar îl ridiculiza, statuia a fost așezată pe podul din fața Porții Ocnei. Când vechea poartă s-a dărâmat, sfântul a fost îngropat sub ruinele ei. Generalul comandant contele Franz Wallis a ordonat atunci așezarea statuii în Piața Mare."[1]

Statuia n-a fost distrusă în 1948. A fost scoasă din soclu, cu sfori și utilaje grele. Era un spectacol trist. Cei adunați acolo erau revoltați, dar nimeni nu avea puterea sau curajul să-i oprească pe cei care aveau sarcina să curețe locul până la lăsarea serii. Adulții de lângă noi șopteau că în locul lui se va înălța statuia lui Stalin. Stalin n-a apărut. A murit după 5 ani și i s-au demolat și lui toate statuile.

Despre demolarea statuii lui Nepomuk amintește și Mihai Pelin în *Deceniul prăbușirilor*.[2] Nimeni, spune acesta, nu a putut înțelege cu ce păcătuise statuia Sfântului Nepomuc din Sibiu ca să fie ștearsă din peisajul orașului. Tot atunci a fost distrusă, absolut fără sens, și fîntîna istorică Falkenhayn. Statuia Sfântului, unul dintre puținele monumente baroce din România, instalată în centrul Sibiului în 1736, împlinise deci mai mult de două secole cînd spiritul demolator comunist s-a îndîrjit împotriva ei. Un raport oficial din mai 1948 trasa lapidar destinul trist al statuii: „Zace mutilată și deteriorată, din pricina modului brutal în care s-a efectuat transportul, în curtea Mănăstirii Surorilor Franciscane". La 25 iunie 1948, fără prea multă convingere, Ministerul Artelor consilia autoritățile sibiene să încredințeze resturile deteriorate ale statuii direcției Muzeului Brukenthal.

Peste ani, urmărind la televizor Olimpiada din Beijing, mi-am amintit una din primele cerințe ale cenzurii la filmul meu de debut, ca monteor șef, „*Knok-Out*" sau *Pentru un pumn năpraznic*, în regia lui Mircea Mureșan. Premiera acestui film a fost la 23 aprilie 1968. Printre alte „indicații", ni s-a cerut să eliminăm sigla „C.C.A.", (Casa Centrală a Armatei, fostul nume al clubului sportiv „Steaua"), de pe spatele treningului actorului Ovid Teodorescu, în rol de antrenor de box, la o fabrică de dantele. Motivul: să nu-l jignim cumva pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, fost șef la armată și susținător al Clubului CCA, înainte de a deveni secretar general al partidului. Asta se întâmpla în 1967, la doar doi ani de la instalarea tovarășului sus numit la conducerea partidului. Încă nu ținuse celebra cuvântare din vara lui 1968 în balconul de la C.C. Până atunci noi nu prea știam ce funcție are, abia începea să fie cunoscut. Cerința mi s-a părut pe cât de absurdă, pe atât de slugarnică și penibilă. Treningul era autentic. A fost purtat de un fost campion de box și era patinat de vreme. L-a dăruit încântat actorului chiar antrenorul fostului mare campion. Era pe gabaritul lui Ovid Teodorescu și s-au filmat multe scene cu el.

Am refăcut montajul unor secvențe evitând spatele cu treningul. A fost nevoie de filmări combinate, pentru reîncadrarea imaginii, în așa fel încît să nu se vadă mai mult de o literă și jumătate. O lucrare tehnică foarte complicată, care a diminuat calitatea imaginii, a costat mult și a întârziat terminarea filmului. Am suferit, poate, și pentru că era filmul meu de debut în montaj și uram „cârpelile" și improvizația.

Cariera filmului „*Knok-Out*" a fost întreruptă brutal din cauza plecării în străinătate a unor actori cu roluri principale, Peter Paulhoffer, Ovid Teodorescu, Elena Caragiu. După regulile de atunci, asta însemna că filmul nu mai avea acces la public. Nu după mult timp, într-o cabină de montaj vecină, se eliminau imagini cu o baracă de șantier, pe care întâmplător, era scris cu creta, de către muncitorii care o locuiau: „Elena".

Peste zece ani, în 1977, la serialul TV , *Toate pânzele sus!*, tot în regia lui Mircea Mureșan, pentru a nu folosi o expresie din vocabularul tovarășului Ceaușescu, ni s-a impus să eliminăm replica lui Gherasim (interpretat de Ilarion Ciobanu): „S-a făcut om de omenie!", repetată de mai multe ori în film.

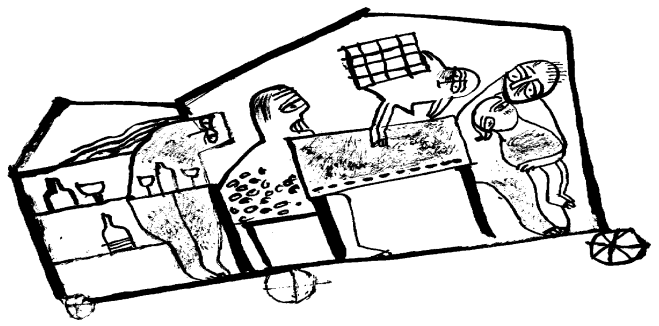
Chiar și autoritățile se pot autocenzura. Așa se explică graba cu care s-a petrecut la 24 martie 1974, premiera filmului *Porțile albastre ale orașului*, în lipsa regizorului Mircea Mureșan, aflat cu o bursă în S.U.A. Ne-am trezit mobilizați de directorul Casei de Filme, deși știam că spectacolul de gală ar fi trebuit să fie în jur de 23 August. S-a executat la laborator copia de premieră în timp record. De ce? Exista un zvon că regizorul nu s-ar mai întoarce din străinătate și pentru a evita probleme de viitor, se lansa deja filmul. M-a surprins atunci scenaristul, în persoana lui Marin Preda, care până atunci n-a fost aproape de echipă. Acesta a onorat cu prezența chiar și matineul de la un cinematograf de cartier, a fost în lojă la gala din centru și a asigurat banchetul după premieră. Peste ani, citind în „Carnetul de atelier al romanului *Risipitorii*", relatarea poveștii adevărate spusă de scriitorul și avocatul Dinu Bondi, am recunoscut o scenă din filmul *Porțile albastre ale orașului*, ecranizare a nuvelei *O oră de august*. Era vorba de scena al cărui final a fost tăiat de cenzură. Notez din textul lui Marin Preda: „*23 noiembrie 58* [...] Ehe, trenul dumitale a plecat de mult. Degeaba mai stai, a plecat trenul dumitale. Auzind această veste, omul nostru se uită câteva clipe la cel care vorbise și la cei care râdeau, scoate pistolul din buzunar și îi împușcă pe toți la rând, ochindu-i cu mult calm și multă precizie." [3]

Eroul scenei, interpretat de Ion Caramitru, vine la gară după ce și-a găsit familia sub molozul casei bombardate, iar lângă soție, un alt bărbat. Printre tăieturile cerute de cenzură a fost și finalul acestei scene, respectiv împușcăturile. Scena a rămas deci fără final și finalitate, fiind ciopârțită, în plus, la vizionările de după plecarea regizorului în S.U.A, în ianuarie 1974.

În general s-au cerut tăieturi la scene cu violență. Ulterior, unele eliminări au fost renegociate de regizor și s-a refăcut, cât a fost tehnic posibil, montajul inițial, dar nu s-a putut prea mult. Cenzura filmului *Porțile albastre ale orașului* a continuat ciudat, în decursul anilor. Pelicula, pornită de la 2709 metri, se prezenta la televizor cu ocazia zilei de 23 August, din ce în ce mai scurtă. Se scoteau secvențele cu doi din eroii principali. Este vorba de scenele în care juca Dan Nuțu (după 1980), apoi și Dumitru Furdui (după 1982), fugiți în Occident, eliminându-se inclusiv rolul iubitei lui Dan Nuțu, deținut de actrița Emilia Dobrin. Filmul a fost mutilat la secvențele celor fugiți, s-au făcut tăieturi grosolane în generic. Operațiunile se executau direct de către televiziune. Din cercetarea filmografică a lui B.T.Rîpeanu, *Filmat în România*, rețin alte câteva detalii legate de modificările finale. *Porțile albastre ale orașului* [...] a fost vizionat de conducerea CSCA la 11 decembrie în faza de 4 benzi. Avizul DGPT pentru difuzare a fost eliberat la 28 decembrie 1973, când a fost acceptată și copia standard. Și totuși, după 28 ianuarie 1974, în urma vizionărilor filmului și discuțiilor cu Marin Preda, urma ca în negativul filmului și în copiile de lucru să mai fie făcute 4 modificări de dialog. La aceste modificări se mai lucra încă în martie 1974, în laborator.[4]

Pentru a se conserva și proteja de incendii, după 1960, copiile unor filme de arhivă, pe suport inflamabil, au fost transpuse pe peliculă neinflamabilă, lucrare intrată în mod curent în procesul tehnologic. Pentru filmul pe 35 mm, operațiunea s-a desfășurat, timp de mai mulți ani, la Laboratorul din Buftea. Eram monteor secund când mi s-a încredințat o lucrare tehnică, „strict secretă". Într-o cabină de montaj izolată, mă așteptau doi „tovarăși",

Dan Nuțu și Romeo Pop în *Porțile albastre ale orașului*



Erau filmări de la *Procesul lui Ion Antonescu*, imagini document, inculpați și judecători, o atmosferă apăsătoare.

și câteva cutii de imagine și sunet optic. Mi s-a cerut să nu discut conținutul materialului și să încerc, pe cât posibil, să potrivesc în sincron sunetul existent cu imaginile. Erau filmări de la *Procesul lui Ion Antonescu*, imagini document, inculpați și judecători, o atmosferă apăsătoare. Sunetul, destul de bun pentru condițiile tehnice de atunci. Lucrul a durat mai multe zile, fiind prezent, doar unul din cei doi „tovarăși", cel mai tânăr. Am reușit să potrivesc aproape tot sunetul pe imagine, erau mai puțini metri de sunet, decât de imagine. Am început cu planurile mai apropiate unde am putut citi pe buze unele cuvinte pe care le-am găsit în sunet, am pus semne convenționale, apoi prin eliminare am potrivit alte cuvinte și propoziții pe imagini, iar la sunetele fără imagine vorbită am intercalat imagini generale din sala procesului. M-a surprins poziția hotărâtă, prestanța mareșalului, vocea s-a fermă. Cel mai mult sunet era cu Ion Antonescu dar îmi amintesc și de cuvinte spuse de Mihai Antonescu. Am lucrat cu teamă și emoție, m-a impresionat ce vedeam, mai ales momentele după ce le și auzeam cu sunetul pus de mine. Mi-ar fi fost mai ușor să ascult întâi banda sonoră, să notez și apoi să sincronizez, ar fi mers mai repede, dar n-am avut voie să scriu nimic. „Tovarășul" s-a purtat foarte civilizat și îndatoritor, avea un dosar cu file scrise la mașină, care nu ne-au folosit. La terminarea programului, bobinele erau încuiate în fișetul metalic și cabina sigilată. Era obligatoriu ca pelicula, mai cu seamă cea inflamabilă, să fie depusă în dulapuri metalice. Cutiile cu imagine pozitivă și sunet optic, sincronizate, le-au dus la laborator pentru lucrări intermediare și copie standard. N-am mai fost chemată la controlul tehnic pentru recepție, probabil s-au vizionat în schimbul de noapte, cu personal redus, cum se proceda cu lucrările speciale. Am apreciat atunci, dar și acum, profesionalismul și înțelepciunea celor care au comandat lucrarea și au profitat de transpunerea arhivei documentare pe film neinflamabil, folosind și sunetul optic existent. Puteau să transpună doar imaginea, cum s-a făcut cu majoritatea documentelor de arhivă. În contrast, alții au aruncat „kilograme" de bobine din imaginile document ale Ministerului Apărării.

Notele lui Viorel Domenico din *Istoria secretă a filmului românesc 1940-1950* sunt revelatoare în această privință. Iată un scurt cometariu legat de momentul 20 mai 1953, când la conducerea DSPA a ajuns Nicolae Ceaușescu. Este momentul când cantități uriașe de documente filmate au fost distruse fără a fi cercetat ce conțin. Atunci, procedându-se la verificarea filmelor interzise pe 35 mm, s-a constatat că din totalul de 465,915 kg s-au oprit ca documentare doar 17,200 kg. Restul de 448,715 kg care nu prezenta nici o importanță au fost destinate a fi vărsate la DCA pentru a fi topite

Dem Rădulescu, Ovid Teodorescu, Toma Caragiu în *Knock-out*

sub supravegherea unui delegat de la Securitate. O lună mai târziu, la 25 iunie, același serviciu, cu aprobarea DSPA, a procedat la verificarea și vărsarea la DCA a filmelor vechi interzise pe 16 mm. Deci nu titluri, nici măcar număr de filme, ci cantități, kilograme de film vechi interzis de puterea comunistă, de consilierii sovietici. Pe ce criterii s-au interzis și apoi topit aceste filme? Ușor de aflat urmărind „cuvântarea tovarășului general-locotenent Nicolae Ceaușescu rostită la sărbătorirea Armatei Sovietice.[5]

Dacă în dosarele din Arhivele Securității sunt tragedii umane, delațiuni, turnătorii, imixtiuni în viața personală a oamenilor, la documentele filmate s-a făcut, în anii transpunerii pe film neinflamabil, o lucrare laudabilă. Nu știm la ideea și sub oblăduirea cui s-au păstrat file esențiale de istorie despre care n-am fi știut altfel nimic. Aceasta s-a petrecut pe tăcute, aproape în secret, și în absolut contrast cu practica Securității de confiscare și distrugere a cărților, manuscriselor, operelor de artă neconvenabile.

Nu știu ce alte imagini cu procesul Antonescu au mai existat la alte fonduri arhivistice, dar m-am bucurat să văd la televizor, după decembrie 1989, imagini sincronizate de mine. Am povestit întâmplarea, în ianuarie 1990, fiicei mele Cristina, atunci redactor la Arhiva Națională de Filme. Era în perioada aceea în căutare de filme documentare și materiale inedite pentru un festival la Nyon, în Elveția, și pentru Festivalul filmului de la Berlin. Ea a povestit-o directorului Festivalului de la Berlin, domnului Moritz de Hadeln, care mi-a cerut încuviințarea să facă publică informația și a insistat să prezinte filmul cu procesul Antonescu în festival. Astfel, detalii legate de această poveste au apărut atunci în caietul program al secțiunii festivalului dedicat documentarelor românești.[6]

Interesant, legat de premiera românească a filmului, iată ce menționează Viorel Domenico în volumul citat mai sus. Studioul video al Academiei de Înalte Studii Militare intră în arena cinematografiei românești în toamna anului 1993 cu un documentar de excepție:

Dan Nuțu și Emilia Dobrin în *Porțile albastre ale orașului*

Dumitru Furdui și Romeo Pop în *Porțile albastre ale orașului*

Istoria mă va judeca. [...] Originalitatea peliculei, scrie Domenico, constă în ilustrarea demersului ideatic prin imagini, în mare parte oferite ecranului în premieră absolută. [...] O retrospectivă editată pentru cea de-a 22-a ediție a Festivalului internațional al filmului documentar de la Nyon (1990) și cea de-a 21-a ediție a Festivalului internațional al filmului de la Berlin (1991), notează că imaginile cunoscute astăzi despre procesul Mareșalului Antonescu sunt fragmentare și, deci, incomplete și că la sfârșitul anilor '60, o monteuză din București a fost convocată la Securitate pentru sincronizarea unor bobine de film. Un agent de securitate neindentificat i-a pretins acesteia secret absolut în privința lucrării. I-au fost aduse 9 bobine de imagine și sunet. Din acestea, 6 au fost parțial sonorizate. Au fost alese trei (1, 2 și 6) care conțimeau esența procesului (circa 25 minute). Aceste imagini au circulat, probabil, în cercurile înalte ale puterii. Cele trei bobine cu sunet parțial audibil, au fost scoase la iveală după decembrie 1989"[7].

Bănuiesc că este vorba și de material din bobinele sincronizate de mine, dar trebuie să fac unele precizări. Nu am fost chemată la Securitate, a venit Securitatea la Buftea. Era nevoie de aparatură de montaj performantă și lucrarea mi s-a încredințat de către șeful de la montaj. Operațiunea s-a făcut la o cabină de montaj de la capătul coridorului, motivul oficial fiind de protecție împotriva incendiului, deoarece se mânuia peliculă inflamabilă. Cabină fiind izolată, prin dreptul ușii, nu putea fi auzit sunetul de către alte persoane. Știu că exista un Studiou al armatei. Studioul Securității s-a înființat mai târziu, la el s-au angajat tehnicieni din Buftea, pe salarii mult mai mari.

Monteorul de film este și primul spectator și editor al kilometrilor de peliculă filmată. În orice regim care nu este dictatură, acesta are misiunea să se pună doar în slujba filmului, a spectatorului și a regizorului, lucru deloc ușor. Orice abatere iese la lumină și perioadele cu cenzură severă au lăsat urme adânci în artă. Rândurile de mai sus sunt doar câteva gânduri din primii mei ani de profesiune, priviți acum cu îngăduință și detașare. Ce a urmat întrece orice imaginație de dramaturg al absurdului și este o poveste care trebuie și ea spusă cândva.

Maria NEAGU

---

[1] *Sibiu Hermannstadt*, fotografii Dinu Medrea, Radu Medrea, legende Hermann Fabini (București: Humanitas, 2006), 96-7.

[2] Cf. Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950): viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliniști* (București: Compania, 2005), 587-8.

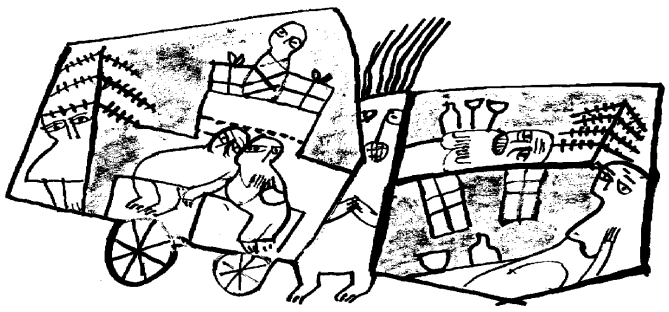
[3] Marin Preda, *Jurnal intim Carnete de atelier* (București: Editura Ziua, 2004), 86.

[4] Cf. B.T. Rîpeanu, *Filmat în România: repertoriul filmelor de ficțiune 1911-2004*, vol II, 1970-9 (București: Editura Fundației Pro, 2005), 68-9.

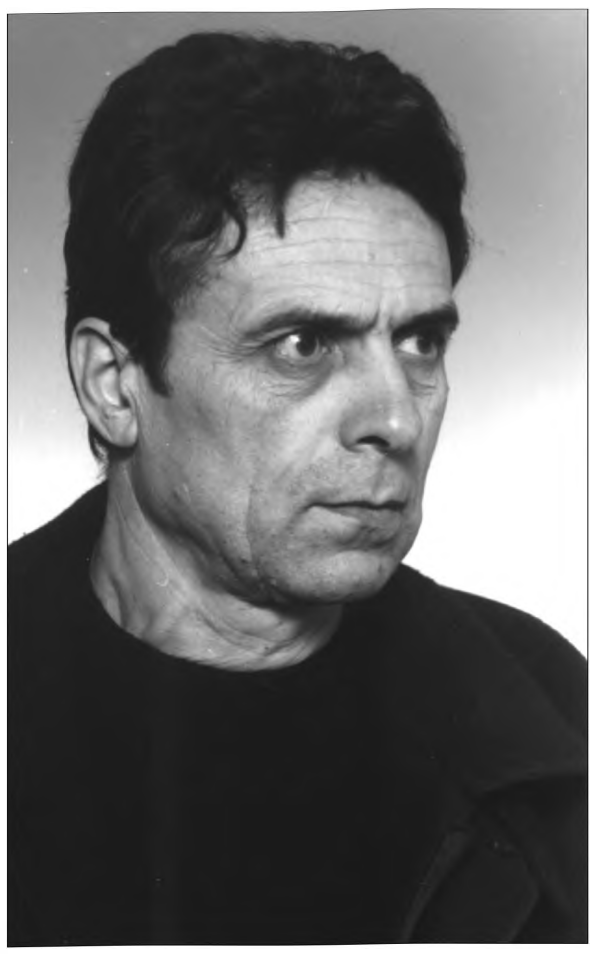
[5] Cf. Viorel Domenico, *Istoria secretă a filmului românesc 1940-1950* (București: Editura Militară, 1996), 281-2. Din Arhiva M.Ap.N., Fond DSPA, Dosar 8039, f. 287.

[6] Moritz, de Hadeln, Erika and Hans-Joachim Schlegel, *Romania: the Documentary Films (1898-1990)* (Nyon and Berlin International Film Festivals, 1990).

[7] Cf. Viorel Domenico, *Op.cit.*, 52.



i n t e r v i u



Alexandru Ecovoiu:

„Orice om caută, într-un fel sau altul, să-și schimbe destinul, atunci când nu-i este prielnic"

Zoltan Terner: Domnule Alexandru Ecovoiu, dinainte să vă cunosc personal m-am gîndit la un posibil interviu. Citisem romanul "Sigma". Să îi spunem convorbire, discuției noastre de astăzi.

Alexandru Ecovoiu: Cînd ați venit în România, ne-am întîlnit chiar a doua zi. A fost o surpriză deosebită...

Z.T.: Încep abrupt. Vreau să dezleg taina formării unui mare scriitor. Veniți cu o originalitate atît de pregnantă, cu o complexitate uimitoare a scrisului. Cu o concentrare extraordinară a textului pe un spațiu redus. Cum izbutiți?

A.E.: E dificil de explicat. Sînt unele aspecte destul de intime... Totul pornește – nu doar în cazul meu – dintr-un adînc al autorului. Scrisul scoate, uneori, la lumină aspecte surprinzătoare ale unor trăiri aparte. Iar calitatea redării literare particularizează decisiv...

Z.T.: Ați avut vreun scriitor model?

A.E.: Nu. Admir cîțiva scriitori cu totul deosebiți. Thomas Mann, Hermann Hesse, Saul Bellow... Kafka. Nu sînt pentru mine modele, ci doar stachete. Deținători de teritorii. Îți poți configura un spațiu al tau, dar trebuie să îl și populezi. Nu e deloc lesne.

Z.T.: *Se poate remarca, observînd lumea romanescă a cărților dumneavoastră, că dispuneți de o impresionantă cultură. Cînd și cum v-ați însușit-o?*

A.E.: M-am apropiat de tot ceea ce am crezut că poate interesa un spirit liber. Așa m-am considerat totdeauna. Am citit enorm. Citesc. Colind muzee, expoziții de artă, chiar dacă stau mai mult la țară. O vreme am studiat pianul, am rămas un consecvent ascultător de muzică. Nu pot cuprinde nici pe departe tot ceea ce aș dori...

Z.T.: Am aflat că vi s-au întîmplat lucruri uimitoare la Paris. Legate de romanul dumneavoastră "Saludos".

A.E.: Da... Par incredibile. Existînd martori, devin credibile. Voi aminti doar cîteva... Romanul "Saludos" era încheiat în 1987. Primul cititor a fost Gheorghe Iova. Nu călcasem nici o dată în afara granițelor. Acțiunea cărții începe într-un bistrou parizian, închipuit. Aveam nevoie de o străduță pe care să îl situez. Am găsit-o pe o hartă a Parisului: Rue de la Huchette, pe care se află și celebrul teatru în care sînt jucate piesele lui Eugen Ionescu. Nu știam dacă pe Rue de la Huchette exista vreun bistrou, îl aveam pe al meu. Îmi erau necesare și două mici coridoare între două străzi. Nu le-am găsit pe hartă, le-am inventat. În anul 2000, am fost invitat la Paris pentru lansarea romanului "Saludos" în limba franceză. La prima ieșire în oraș, însoțit, am părăsit brusc grupul și m-am repezit spre o străduță aflată la ceva depărtare. Ajuns, tot ziceam, vorbeam singur: "Locul ăsta îmi place!" Cînd m-au prins din urmă, însoțitorii mei nu știau ce să creadă. "Locul ăsta îmi place!" le-am spus și lor. Nu înțelegeau nimic. Pînă cînd o doamnă din grup a început să arate cu degetul peste umărul meu. M-am întors. Pe o plăcuță scria: Rue de la Huchette!... Cei care mă însoțeau citiseră cartea, datorită lor eram invitat pentru lansare. Am alergat imediat să găsesc bistroul, simțeam că intrasem într-o anume serie. L-am aflat repede, așa cum mi-l imaginasem. Ceilalți – m-au ajuns iar – erau cu cartea în mînă, aveam la noi un exemplar. Şi mesele, în local, erau dispuse ca în carte; lucrul acesta, în roman, avea, din anumite motive, multă importanță. M-am așezat la masa naratorului din povestea mea. Cei din grup au comandat vin. Eu am cerut un coniac mic, la fel ca în carte. Nu am vrut să mi-l plătească altcineva – cum mi s-a propus, eram invitat – l-am plătit eu, tot ca în roman. Eram, de-acum, pe urmele propriilor mele personaje. Intram, deja, în propriile lor evenimente. Existau, am văzut cu toții cînd am ieșit, și cele două coridoare între străzi. Pe care eu, cîndva, crezusem, că le născocisem. Nu mai povestesc, șirul e lung și tot mai greu de crezut...

Z.T.: Pare ficțiune! E de domeniul fantasticului!

A.E.: Cei care m-au însoțit sînt ușor de găsit. Poetul Peter Sragher, și el de față atunci, poate fi sunat chiar acum. Tot spunea: "Incredibil! Nu se poate, nu se poate!" Nimic paranormal, nu cred în așa ceva. Ne lipsesc doar anumite explicații uneori. Totul este normal, dar priceperea noastră nu poate să cuprindă chiar totul...

Z.T.: Limitele condiției umane... Ca tramă, "Saludos" are ceva din literatura picarescă, dar pe fondul unui pariu quasi-mistic. Un fel de călătorie inițiatică. Un rămășag, o luptă cu destinul.

A.E.: Tot timpul, în viață, există o astfel de confruntare. Orice om caută, într-un fel sau altul, să-și schimbe destinul, atunci cînd nu-i este prielnic. Atunci cînd are impresia că a izbutit, că a schimbat ceva sau totul, înseamnă că, de fapt, soarta chiar aceasta îi era. Așa cum a întors-o el. E drept, nu stă cineva, undeva, să se preocupe de fiecare secundă din viața noastră, să vegheze asupra fiecărei fapte sau să ne afle orice gînd. Unii spun că da. Omului îi este, cred, lăsată o libertate limitată. Nu poate să își depășească propria condiție.

Z.T.: Cînd începeți să scrieți o carte, aveți aproape totul stabilit pînă la sfîrșit? Știți mereu ce va urma după un capitol sau altul?

A.E.: Cînd încep cartea, nu. Chiar dacă am un plan. Intervin mereu elemente noi. O anume experiență de viață, neașteptată, poate schimba mult cursul preconizat al acțiunii, discursul. Construcția. Şi un gînd nebănuit își poate face, oricînd, loc. Ducînd la modificări esențiale. Şi să iasă, pînă la urmă, o altă carte! Nu doar căile Domnului sînt întortocheate... Dar, de regulă, cînd ajung la jumătatea cărții, arcul are o asemenea deschidere încît pot să disting mult mai limpede cum va decurge, mai departe, totul.

Z.T.: Cînd erați copil, vă plăcea să stați în fața hărților și să visați la țări și continente îndepărtate? Apropo de "Saludos".

A.E.: Parafrazînd pe Flaubert, pot spune că Sey Mondy este o proiecție a mea, tîrzie. Personajul străbate zeci se ani lumea. Prin deschiderea pe care o lasă finalul romanului, s-ar putea să călătorească și astăzi. Iar, în acest moment, nu eu să fiu lîngă dumneavoastră, ci o altă proiecție a mea, sedentară. Eu – una cu Sey Mondy, uneori – să mă aflu, de fapt, pe cine știe unde!...

Z.T.: Rîsul dumneavoastră, după ultima frază, mi s-a părut puțin mefistofelic!...

A.E.: Poate, doar nițel faustic...

Z.T.: Același rîs acum, nu îl mai definesc... Am zis că "Saludos" este un roman al locurilor sacre, al spațiilor nesfîrșite. Al spațiului interior-exterior, în vreme ce "Sigma" este un roman al timpilor care se îngemănează, se interpătrund.

A.E.: Se caută...

Z.T.: Pe canavaua timpului este demontat și remontat mitul sacru al lui Isus. Veșnic deschis. Dumneavoastră polemizați, aveți incredibila îndrăzneală – sau nesăbuință – să vă atingeți de intangibil.

A.E.: Un mit – să folosesc același termen – pornește de la o incompletă înțelegere a lucrurilor. Ceea ce duce la o interpretare eronată a acestora, ambiguă. Unele, de fapt, nici nu pot fi, vreodată, deplin cunoscute...

Z.T.: De fapt, acesta este sîmburele romanului "Sigma". Mitul, continuă ambiguitate. Înțelegere contradictorie. Paradox.

A.E.: Atunci cînd încerci să demontezi un mit, nu este exclus să se configureze un altul. Depinde de grila de lectură a cititorului. Fără un anume bagaj de cunoștințe biblice, părerile despre "Sigma" nu pot fi decît eronate. Datorită unei lecturi de suprafață...

T.Z.: Pentru mine, în "Sigma", m-a preocupat jocul. Pariul, nu adevărurile istorice sau para-istorice. Jocul în sine; raportul celui care contestă, demontează, cu mitul.

A.E.: Ați abordat astfel lectura pentru că, mi-am dat seama, stăpîniți, cu amănunte, cele două Testamente.

Z.T.: Totodată, m-a pasionat, cucerit, în "Sigma", alternarea planurilor. Faptul că dublați miza deconstrucției mitului prin însumarea unui roman al scrierii cărții. Romanul naratorului. Formînd împreună un tot inseparabil. Imaginarul în imaginar și, la un loc, prinse în alt imaginar. Un fel de joc de oglinzi...

A.E: Acțiunea cărții se întinde pe un spațiu de timp de peste două mii de ani, ajungînd pînă în zilele noaste. De aici, această impresie...

Z.T.: Şi nu doar impresie. Aveți cel puțin doi timpi în care vă mișcați...

A.E.: Trei...

Z.T.: Da, trei principali... În alt roman al dumneavoastră, "Staţiunea", totul pare că se petrece într-o anti-republică platoniană. O anti-utopie.

A.E.: Poate fi socotită o utopie neagră. S-au făcut tot felul de interpretări. S-a scris mult despre această carte.

Z.T.: Nu există dialoguri în "Staţiunea". Doar monolog lîngă monolog. Autism. Halucinant!

A.E: Nu există o comunicare directă. Personajele sînt totuşi într-o relaţie precisă, peste înţelegerea lor. Sînt prinse într-un sistem din care nu pot să iasă. Anumite tentative de evadare sînt individuale...

Z.T: În tot ceea ce aţi scris, frapează extraordinara concentrare: nici un cuvînt de prisos. Nu există descrieri, cum găsim la unii scriitori ce ajung la prolixitate. Cred că lucraţi mult pe text.

A.E.: Recitesc la diferite intervale de timp. De regulă, scot, rareori adaug.

Z.T.: Cînd vă simţiţi mulţumit de randamentul unei zile de scris? După două, trei pagini? Cinci?

A.E.: Uneori sînt mulţumit dacă mi-a ieşit o frază-cheie. Pentru că în ziua următore pot, pe această frază, să clădesc un capitol. Sau chiar mai multe. Nu am o măsură zilnică în pagini sau semne. Dar lucrez zilnic. Şi recititul tot lucru este. Chiar şi uitatul, uneori ceasuri în şir, de-a lungul pereţilor, în vreme ce, în minte, caut o formulare potrivită sau o maximă identificare c-un anume personaj.

Z.T.: Am găsit în cărţile dumneavoastră două dimensiuni: una ludică, iar alta fin ironică.

A.E.: În privinţa ironiei, o adiere numai. Care mai detensionează uneori atmosfera. O coardă prea întinsă pocneşte...

Z.T.: Cît despre joc – cel real de această dată – poate mai amintiţi ceva despre întîmplările pariziene. Incitant acest coridor între ficţiune şi realitate. Un arc în timp, totodată. Simt că, din anumite motive, evitaţi să vorbiţi prea mult despre ceea ce s-a petrecut atunci...

A.E.: Da. Nu totul este de spus. Despre o altă întîmplare, doar una, voi aminti. Simţeam că seria va continua... Parcă eram altul. Culmea – nu pot să-mi explic nici acum – era siguranţa ce mă cuprinsese! Convingerea că merg la sigur! Ieşind din Rue de la Huchette şi ajungînd pe cheiul Senei, unde sînt buchiniştii, am întins pasul de-a lungul tonetelor cu cărţi. Aţi citit "Saludos". Totul porneşte de la o carte pe care naratorul o cumpărase de la aceşti buchinişti. "Eseuri" de Montaigne. O ţinea pe masă, în bistrou, cînd a apărut – necunoscutul, atunci – Sey Mondy. Acum, după ani, eram la faţa locului. Treceam prin dreptul tarabelor pline cu cărţi fără să mă opresc. Apoi am rămas locului în faţa uneia. Pe masă era o cutie enormă în care se aflau aşezate, cred, peste două sute de cărţi. Vertical, nu se vedeau titlurile, numele autorilor. Şiruri-şiruri. M-am dus cu mîna spre mijlocul cutiei şi am scos, din prima, "Eseuri" de Montaigne!... Ca pe un loz! Peter Sragher, de faţă, spunea: "Incredibil! Nu se poate! Nu se poate!" Nu sînt mistic. Dar atunci s-au petrecut lucruri ce m-ar fi putut determina să devin... Despre unele nu voi povesti niciodată... Ceea ce pot să vă mai spun acum este faptul că invitaţia primită pentru lansarea cărţii mele la Paris purta numărul de înregistrare 666! O păstrez. O pot arăta oricui.

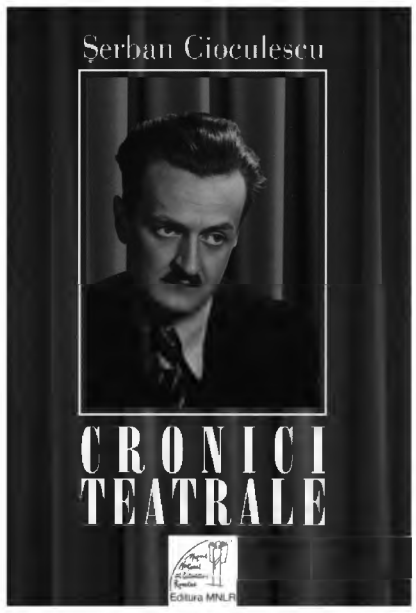
Z.T.: ...
A.E.: Trecem...

Z.T.: Proiecte?

A.E.: Mai multe. Nu vorbesc decît despre ceea ce este isprăvit. Ştiu autori care s-au bucurat ani de zile de interesul cititorilor datorită unor cărţi – promise – pe care nu le-au scris niciodată... Nu e corect... Un fel de abuz de încredere...

Interviu realizat de
Zoltan TERNER,
Israel

Şerban Cioculescu – cronicar dramatic



PÂNĂ acum, foarte puţin sau aproape deloc nu s-a ştiut că marele nostru critic şi istoric literar Şerban Cioculescu a desfăşurat, o scurtă perioadă, şi o interesantă activitate de cronicar dramatic. Revelaţia acestei ipostaze ne-o oferă volumul *Cronici teatrale* de Şerban Cioculescu, îngrijit de Simona Cioculescu, apărut la Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române. Aşa cum se precizează în prefaţă, cronicile teatrale au fost publicate în ziarul *Semnalul,* între 20 septembrie 1945 şi 3 noiembrie 1946, iar una singură, şi ultima, în ziarul *Liberalul* din ianuarie 1947. Pentru a nuanţa şi amplifica viziunea lui Şerban Cioculescu asupra teatrului, Simona Cioculescu a reprodus, în final, alte trei scrieri ale sale, şi anume *Amintiri teatrale,* din volumul *Amintiri, O simplă întrebare. Criza teatrului nostru,* publicată în *Preocupări literare* din martie 1942 şi *Întâia noastră comedie originală: „Sfatul familii"*, din volumul *Varietăţi.* În ale sale *Amintiri teatrale,* Şerban Cioculescu mărturiseşte că, „printr-un capriciu al întâmplării", a ajuns cronicar dramatic: „Un cumnat al lui Tudor Vianu, Sebastian Şerbescu, era directorul ziarului *Semnalul,* apărut în 1945. Or, periodicului îi lipsea deţinătorul acelei rubrici, într-un moment de renaştere a activităţilor teatrale în Capitală. Atunci Vianu s-a gândit la mine şi m-a convins până la urmă să accept o sarcină pentru care nu-mi simţeam o deosebită atracţie." Cu toate că nu avea nicio afinitate cu această misiune, Şerban Cioculescu a ştiut să o îndeplinească la înălţimea viziunii sale estetice, comentând semnificaţia pieselor şi interpretarea actorilor cu rigoare şi obiectivitate. Din păcate, activitatea sa de cronicar dramatic a încetat în mod neplăcut, deoarece nu putea accepta imixtiunile abuzive ale redacţiei ziarului în articolele sale: „In decembrie 1946 m-am retras de la *Semnalul,* din cauza cenzurii interne a gazetei, care înţelegea să stîrbească deplina libertate a criticii."

În ipostaza de cronicar dramatic, Şerban Cioculescu îşi afirma, întâi de toate, prestigioasa sa modalitate analitică de critic şi istoric literar. De pildă, prezentând spectacolul cu drama istorică *Despot Vodă* a lui Vasile Alecsandri relevă semnificaţia ei pe baza propriilor mărturii ale poetului dintr-o scrisoare a sa către D. Cantacuzino: „În *Despot Vodă,* Alcsandri şi-a fixat alegerea asupra figurii de aventurier a lui Iacob Heraclid Despotul, uzurpatorul lui Alexandru Lăpuşneanu. Din studiul biografiei lui, pe atunci necompletă, dar în liniile ei mari, esenţială, şi-a făcut o idee exactă despre interesantul levantin, «inteligent, dibaci, seducător, fătarnic», căruia în interesul plăsmuirii romantice i-a atribuit «ideea de a face parte dintr-o Cruciadă menită să elibereze creştinătatea de sub jugul otoman»; autorul şi-a propus să prezinte «nu un simplu râvnitor de putere, ci un ambiţios îndemnat de un ţel măreţ la început, însă zdrobit de fatalitate, nimicit în aspirările lui prin concurs de împrejurări neprevăzute şi rătăcitor prin ameţelea înaltei regiuni în care a ajuns»" Adâncind analiza ideatică a piesei, Şerban Cioculescu descifrează sensul fatalităţii în concepţia dramatică a lui Alecsandri: „Despot Vodă e zdrobit de rânduielile străvechi ale ţării atât de categorice încât Alecsandri nu s-a sfiit să facă dintr-un nebun, ce e drept, vindecat, din Ciubăr-Vodă, purtătorul de cuvânt al fatalităţii, de ordine tradiţională. Prin braţul lui nu loveşte doar un exaltat, fanatic religios, ci puterea neiertătoare a datinei, care-şi dictează legile şi în drama de mai târziu a lui Alexandru Davilla, *Vlaicu Vodă."*

Desigur, Şerban Cioculescu îşi formulează opiniile şi asupra interpretării actorilor: „D. A. Critico, în rolul protagonistului, a fost un Despot plin de tinereţe, mobil, nuanţat, elocvent, măreţ în nefericire." De asemenea, „în rolul boemului de ţară, d. N. Brancomir a adus prestanţa sa fizică, dicţiunea fără greş şi un temperament combativ, de impunătoare forţă." Iar H. Polizu, „în rolul greu al nebunului, replică shakespeareiană, de a cărei susţinere atârna în parte succesul dramei, şi-a dovedit încă o dată seriozitatea în compunere, aptitudinea de a pune în valoare omenescul cu eliminarea notei retorice şi întinderea registrului său patetic."

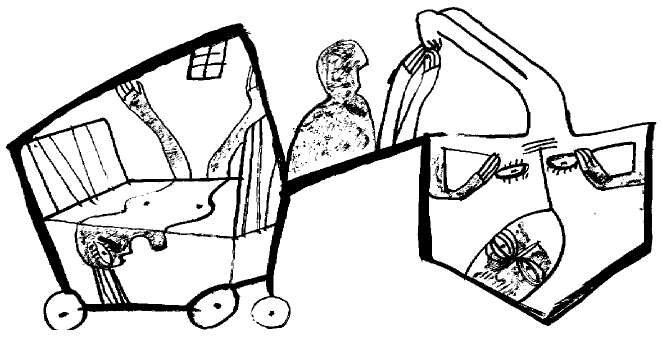
Spectacolul cu *Nebunul* de Al. Macedonski îi prilejuieşte lui Şerban Cioculescu o definire succintă a personalităţii insolite a poetului, intuind şi elementele autobiografice metaforizate în subiectul piesei: „Autorul *Nopţilor* şi al *Rondelelor* era încă din tinreţe bântuit de două sindroame îngrijorătoare: delirul grandorii şi mania persecuţiei. Nu era totuşi un paranoic, dovedindu-se capabil de rezistenţă morală eroică, atunci când ochiul public sau numai indiferenţa l-a ţinut atâta vreme în margine. A îndurat mizeria morală, prea strâns unită cu cea materială, ca un brav [...]. Scriind *Le Fou?,* Macedonski a săvârşit cu sau fără voie, dar mai probabil conştient, un proces de proiecţiune a propriei sale imagini cu deghizarea poetului de geniu, într-un financiar de clasă mondială."

De aprecieri elogioase s-a bucurat piesa *Cine e nebun?* de Anton Bibescu, scriitor român de limba franceză „cu succese verificate pe scenele străine": „...s-ar părea că piesa este de factură cerebrală, un elaborat ingenios al inteligenţei. Într-o anumită măsură, aşa este: pleacă de la o idee, şi o duce la capăt cu siguranţă şi stăpânire. Prin calităţile tehnice, piesa este însă o comedie tragică, de excelentă factură." Piesa a avut „o distribuţie excepţională", în frunte cu Ion Manolescu, care „a uzat de toate mijloacele talentului d-sale, într-un joc de nuanţe şi tranziţii sufleteşti, într-adevăr magistral." Interesantă este şi cronica despre comedia *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, în care personajul titular este comparat cu tipul creat de I. L. Caragiale: „Autorul dramatic şi-a propus să revizuiască portretul clasicului Mitică, opunându-i un Mitică *homo duplex,* sub al cărui exterior «neserios» se ascunde un om cu viaţă interioară şi un model etic în toate privinţele. Intuiţia e justă cu titlu excepţional. Ea ne atrage atenţia asupra erorii psihologice care pândeşte pe oricine şi-ar face o judecată sumară despre un om, după întâia impresie" Despre comedia *Ultima oră* de Mihail Sebastian avea cuvinte de laudă, subliniind că ea încântă „prin siguranţa tehnicei, prin satira mediului gazetăresc, financiar şi politic, şi prin calitatea aleasă a spectacolului". Aceleaşi modalităţi analitice sunt utilizate de Şerban Cioculescu şi în discutarea altor spectacole, cu piese ca *Zburător cu negre plete* de F. Aderca, *Casa cu două feţe* de Mircea Ştefănescu, *Turneu în provincie* de Lucia Demetrius şi altele. Remarcabile sunt şi cronicile consacrate unor piese din dramaturgia universală, precum *Macbeth* de Shakespeare, *Strigoii* de Henrik Ibsen, *Nevasta pantofarului* de Federico Garcia Lorca.

Merită să semnalăm extrem de documentatul studiu despre *Întâia noastră comedie originală: „Sfatul familii"*, atribuită de Şerban Cioculescu vornicului Nicolae Dimachi (1777-1836), scrisă înainte de 1834, păstrată în manuscris la Muzeul Naţional al Literaturii Române. Piesa *Sfatul familii*, „cronică secretă a unui scandal bârlădean, este un tablou valabil al unei părţi din societatea provincială de acum o sută şi patruzeci de ani, la o cotitură istorică hotărâtoare."

Volumul de *Cronici teatrale* adaugă personalităţii lui Şerban Cioculescu o nouă dimensiune valorică, demnă de a fi cunoscută şi preţuită.

Teodor VÂRGOLICI



În cartea aceasta se vorbește despre oameni și teatru, despre istorie, iubire și suferință, despre destine.

Marina Constantinescu

TEATRU

Ce este infinitul
pentru dumneavoastră?

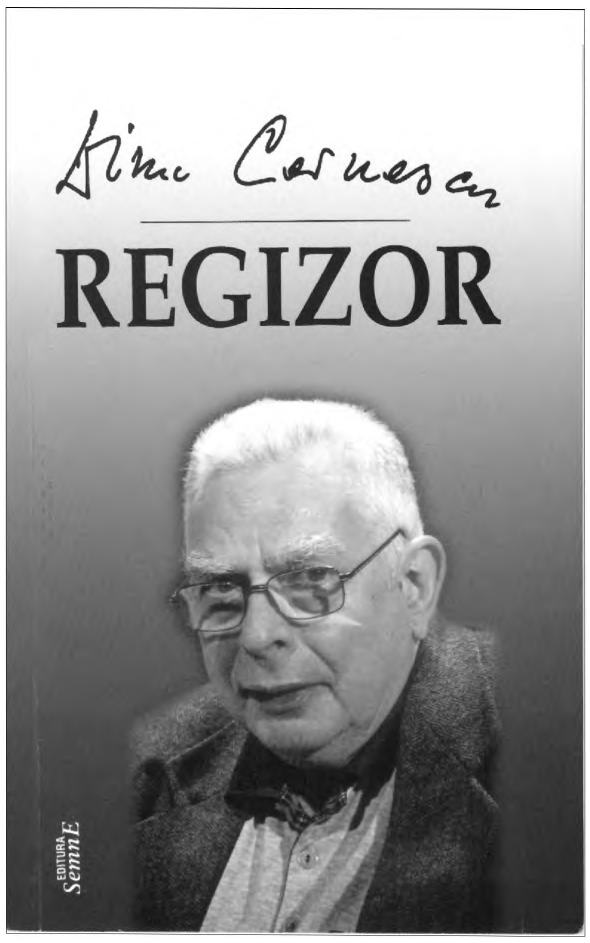
DE MULTE ori, port în minte persoane excepționale, intuind că mă leagă ceva, undeva, cîndva, mult mai profund decît știu. Duc conversații scurte – uneori și ani de zile - nedefinite, convenționale, stupide, amînînd, de fapt, momentul întîlnirii adevărate. Pentru asta, simt că am nevoie să mă pregătesc. Să-mi clarific drumul spre celălalt, să caut să descifrez semnele care îmi șoptesc că nimic, dar absolut nimic, nu este întîmplător. La fel s-a întîmplat și cu Dinu Cernescu. Coabităm în lumea teatrală, ne tatonăm, am avut o fascinație față de faptul că Ştefan Iordache s-a lansat, practic, minunat, împreună cu acest regizor, că respectul reciproc i-a ținut alături o viață, că Vlad Mugur a existat pentru Dinu Cernescu ca un nod major al maturizării umane și profesionale, că ideile lui regizorale – și mă gîndesc la montările cu „Viziuni flamande", „Tigrul", cu „Hamlet", toate marcînd nu doar istoria teatrului „Nottara", ci și modul profund de a înțelege și de a face teatru pe lume – au fost moderne, suple, inteligente, cu un pas înaintea timpului. Pe urmă, am aflat cum și-a crescut și educat studenții. Nu o dată mi-a povestit asta Alexandru Darie, cu amănunte care relevau o cultură teatrală, și nu numai, solidă, precisă, adîncă. M-am văzut de atîtea ori cu regizorul Dinu Cernescu la teatru, la spectacole fel de fel și, poate, am comentat scurt, din priviri, mai mult decît o puteau face cuvintele atunci.

În toamna aceasta, am făcut cunoștință cum se cade cu Dinu Cernescu. Iar bucuria a fost enormă! La Editura „Semne", iarăși, poate nu degeaba tocmai acolo, din punctul meu de vedere, a apărut un volum care se numește simplu și direct: „Dinu Cernescu. Regizor". L-am deschis în dimineața zilei de 14 septembrie. De Ziua Crucii. Gîndul îmi zbura spre cei care nu mai sînt, spre patimi, spre poveri, spre ispitele care mă îndepărtează de mine însămi.

> „Amintirea cea mai veche, și cea mai importantă, din copilăria mea este cea a unui telefon care sună, sună și iar sună. Nu îmi place această amintire pentru că a marcat ziua în care a fost arestat tatăl meu, adică 14 septembrie 1949. Zi de sărbătoare, Ziua Crucii! Tata fusese ridicat în timpul nopții! Eu eram la mine în cameră. Aveam 15 ani!"

Am avut un șoc. Ziua Crucii... Am citit începutul de cîteva ori. Frază cu frază. Un ritual care mă ajuta să mă desprind de mine, de zgomotul prezentului. Așa m-am prins de această carte pe care nu am lăsat-o din mînă pînă cînd nu am terminat-o. Toate poveștile, faptele, oamenii de teatru pomeniți, tipul de observație, tonurile care alternează suplu, accentele care scot diferite reliefuri, prietenii comuni, imaginile aproape cinematografice, detaliile, filmul vieții, practic, m-au ținut pe loc ca să ascult și să vibrez la vocile interioare ale lui Dinu Cernescu. Nu l-am descoperit doar pe el. Am descifrat precis ce ne leagă și de ce am simțit asta mereu. Citeam și mă întrebam, din cînd în cînd, cum putem să trăim în aceeași lume și să știm puțin unii despre ceilalți. Cum îi dăm la o parte, din principiu, pe cei care nu mai sînt în prim plan, la modă, care sînt prea modești, deloc gălăgioși și de aceea invizibili, parcă, cum uităm de istorie, de istoria teatrului și, într-un fel, de noi înșine. Prezentul abulic înghite lacom trecutul, anulîndu-i, uneori, sensurile. Multe au început ieri, și alaltaieri, dincolo de iluzia că lumea s-a născut azi, acum, cu noi. Privind în urmă generos, interesat, fără ochelari de cal, poți să vezi lucruri incredibile care astăzi par imposibile. Cine ar mai face acum ce a făcut Vlad Mugur cu una dintre cele mai tari generații de actori absolvenți? Cine ar mai lua drumul provinciei cînd Capitala pare singurul și unicul miraj? În anii cincizeci, regizorul și profesorul Vlad Mugur pleca la Teatrul Național din Craiova însoțit de o aproape întreaga sa promoție de actori: Amza Pellea, Gheorghe Cozorici, Constantin Rauțchi, Sanda Toma, Silvia Popovici, Victor Rebengiuc, Eliza Plopeanu, Ioana Bulcă, Dumitru Rucăreanu... Scenografii invitați de Vlad au fost Todi Constantinescu, Ion Popescu Udrișteși pictorul Piliuță. Cei doi regizori cu care a descins la Craiova erau Radu Penciulescu, prim regizor, și Dinu Cernescu. Ce echipă! Citesc și recitesc aceste pagini pentru că mi-e dor de Vlad Mugur!...mi-e dor de ctitoriile astea fabuloase, a la Don Quijote, de gesturi largi, de atmosfera pe care boierii teatrului românesc au știut să o degaje în jurul lor, de poveștile cu și despre teatru, despre oameni, despre lipsa derizoriului din minte, inimă și teatru. Îmi face bine simplitatea, liniștea cu care Dinu Cernescu vorbește despre toate astea. Firescul cu care își definește destinul și pe cei care l-au însoțit. Portretul lui Sică Alexandrescu, un alt episod major pentru tînărul regizor de atunci, cercul alpiniștilor din care a făcut parte, a celor care au iubit muntele, aventura, ideea de urcuș, de curaj, numărul domiciliilor schimbate, regresul de la viața unei familii burgheze a generalului Alexandru Cernescu, a profesoarei Natalia Cernescu și a fiului lor Dinu la aceea nesigură, plină de spaime și socoteli pe care elita societății românești a trebuit să o îndure ca pe un coșmar. Ca pe un blestem cumplit. Nici o secundă tonul lui Dinu Cernescu nu devine unul melodramatic cînd își amintește adolescența și prima parte a tinereții. Dimpotrivă. Umorul, spiritul ludic aduc în prim plan farmecul unor chipuri pitorești, a l unor locuri din București care ascundeau forme de supraviețuire, de sens al vieții. Impresionant. Rafinamentul și eleganța acompaniază aceste însemnări-confesiuni.

Sînt multe scene incredibile. Aiuritoare de-a dreptul! De pildă: vi-l puteți imagina pe unul dintre cei mai mari oameni de teatru, îl și sărbătorim anul acesta, pe Jerzy Grotowski dormind pe o saltea, pe micul balcon al garsonierei în care Dinu Cernescu locuia împreună cu părinții la începutul anilor șaizeci? S-au cunoscut în august 1958, la Seminarul Internațional de Teatru de la Karlovy Vary, seminar dedicat marelui om de teatru ceh, E.F.Burian. Grotowski încă nu scrisese „Teatrul sărac", nu deschisese încă la Wroclaw „Laboratorium 13 rînduri", teatrul său unde avea să monteze „Prințul constant". Unde aveau să se întîmple cîteva dintre cele mai semnificative revoluții ale teatrului. La scurt timp, Grotowski, în drum spre Moscova și Vladivostok, face un popas la București:



„După trei ani, a venit la București, neanunțat. A sunat la ușa apartamentului meu și, cu aerul cel mai normal din lume, mi-a spus că a venit să mă vadă. Locuiam pe atunci într-o singură cameră cu părinții mei, așa că l-am culcat pe o saltea, pe terasă. A fost chiar bucuros. A început să-mi povestească că peste o zi și jumătate va lua avionul spre Moscova și, de acolo, transsiberianul pînă la Vladivostok. De ce așa departe? L-am întrebat. Și de ce nu cu avionul? „vreau să cunosc oamenii. Trebuie să merg cu clasa a doua. Altfel nu-i pot cunoaște. Vreau să-i cunosc pe ruși înainte de a-i cunoaște pe americani – pentru că eu, ține minte, voi ajunge în America – dar nu ca simplu turist. Turist în America! Asta pot să o fac și acum. Dar eu o să merg în America numai cînd voi fi invitat de universități, de cele mai mari, ca să țin cursuri, ai să vezi tu, așa o să fie..." Și așa a fost! Dinu Cernescu a aflat înaintea multora despre visul acestui artist uriaș, despre planurile lui clare întinse pe zece ani. În tot ce-i spunea în mica garsonieră de undeva, din România, nu era premoniție, nu era starea onirică a unui regizor tînăr și pătimaș. Nu. Era construcția clară a devenirii sale. Grotowski și-a povestit destinul amicului său, Dinu Cernescu. A urmat o corespondență caldă, întinsă pe ani de zile, despre care habar n-am avut. Documente palpabile care pot fi citite în paginile acestei cărți.

Cînd l-am invitat pe Patrice Chereau la Festivalul Național de Teatru din 2005, l-am simțit în preajmă și pe Dinu Cernescu. Am mers la repetiția tehnică pe care a făcut-o la Bulandra, sala „Toma Caragiu". Nu am să uit niciodată orele acelea! În primul rînd, ca doi școlari, Ducu Darie și cu mine. Din cînd în cînd, el se ridica, uitînd complet și că este un regizor important, și că este directorul teatrului care găzduiește one man show-ul lui Chereau, se ridica așadar, și îi făcea alb-ul, cum se spune, lucrînd cot la cot cu tehnicienii. Cine este cu adevărat Alexandru Darie, a înțeles acest mare artist acum un an, la Salonik, unde a primit premiul pentru întreaga activitate de la cele mai prestigioase foruri de teatru, în prezidiu redescoperindu-l pe Darie, de data asta și președintele Uniunii Teatrelor Europene. Cam așa-i viața... de ce a făcut cu atîta umilință Darie toate astea? Pentru că în anii studenției, profesorul lui, Dinu Cernescu, le povestea despre forța lui Chereau, despre celebra lui tetralogie wagneriană, pe care o vizionau împreună pe o caseta video.

Mi se pare că v-am incitat suficient. Mai aveți multe de descoperit... analiza la „Hamlet", de pildă, o găsesc și astăzi extrem de modernă, de autentică, de motivată pînă la ultimul detaliu. Ştefan Iordache mă privește, tînăr și neliniștit, din fotografiile de atunci. În cartea aceasta se vorbește despre oameni și teatru, despre istorie, iubire și suferință, despre destine. Se vorbește simplu și normal. Firesc. Un ton greu de regăsit în anul de grație 2009, să zicem. Apropos, dacă vreți să aflați ce înseamnă „infinitul" pentru unul dintre cei mai minunați, regizorul Dinu Cernescu, de pildă, deschideți cartea la pagina 160. ■

Începuturile picturii în ulei.
Personalități și influențe

ISTORIA artei occidentale a fost pentru multă vreme o istorie a unui riguros sistem de „învățături" curgând de la meșter la ucenic, de la o generație la alta.

Pe măsură ce evoluția fenomenului artistic a devenit mai puțin liniară, vârtejul influențelor a devenit din ce în ce mai complex. Tipic, opera unui creator major se află, de-a lungul carierei sale, sub semnul unor multiple amprente din timpuri și spații culturale diferite. Sursele de influență nu aparțin neapărat generației precedente. Punți aruncate peste secole sunt o prezență obișnuită. Mai mult, există influențe documentate între artiști contemporani, concurându-se unul pe celălalt – Van Gogh și Gauguin, Picasso și Matisse – sau curgând invers, de la creatorul mai tânăr la cel mai în vârstă.

Dacă natura influențelor absorbite și transmise este un punct de referință în orice manifestare care-și propune să plaseze un creator într-un context istoric și cultural, câteva recente expoziții au pus accentul pe verigi nu tocmai obișnuite ale lanțului „evoluției".

„Maestrul de la Flémalle și Rogier van der Weyden. Nașterea picturii moderne", expoziție pe care am văzut-o la Städelsches Kunstinstitut din Frankfurt, a fost dedicată începuturilor picturii în ulei, unui noian de influențe reciproce între mai mulți artiști din Flandra secolului al XV-lea pe care nici documentele de arhivă, nici studiul științific al pigmenților sau al suporturilor din lemn, nici „arta" cunoscătorilor n-a fost încă în stare să-l deslușească pe deplin.

„Maestrul de la Flémalle" este un nume inventat în secolul al XIX-lea, atunci când muzeul din Frankfurt a achiziționat trei panouri de altar care, din considerente stilistice, n-au putut fi atribuite nici unuia dintre artiștii cunoscuți din Țările de Jos. Cum fostul proprietar susținuse că picturile proveneau dintr-o mânăstire – Flémalle – artistul necunoscut a intrat în istorie cu numele „Maestrul altarului de la Flémalle" chiar dacă zisa mânăstire s-a dovedit a fi fost inexistentă!

La începutul secolului al XX-lea, a fost propusă ipoteza că „Maestrul de la Flémalle" căruia, în timp, i-au fost atribuite și alte tablouri, nu este altcineva decât Robert Campin, activ în Tournai între 1406 și 1435, meșter de la care n-au rămas nici un fel de lucrări cunoscute. Este știut însă că printre ucenicii atelierului său s-au numărat Rogier van der Weyden și un anume Jacques Daret, artist minor ale cărui picturi includ elemente clar copiate din creațiile presupusului „Maestru de la Flémalle".

Astăzi, disputele în privința autorului uneia sau alteia dintre picturi continuă de la o generație de experți la alta. Opera lui Rogier este, de fapt, la fel de plină de mistere ca și cea a „Meșterului de la Flémalle". Nici una dintre picturile din secolul al XV-lea, documentate ca fiind create de el, nu mai există. Pe de altă parte, nici una dintre cele care-i sunt atribuite, nici măcar fenomenala „Coborâre de pe Cruce" de la Prado, nu sunt cu certitudine legate de mâna sa.

Aducând alături, uneori pentru prima oară după secole, circa 50 de picturi înrudite, manifestarea de la Frankfurt a oferit experților posibilitatea de a face comparații directe și de a valida sau respinge atribuiri curente.

Pus în fața unor capodopere precum tripticul „Merode" sau altarul numit „Miraflores", vizitatorul obișnuit nu poate fi decât uimit de veridicitatea reprezentării unor detalii pe care noua tehnică în ulei o face posibilă. Inspirați de arta miniaturiștilor medievali, pictorii neerlandezi ai secolului al XV-lea pictează cu minuțiozitate petalele unei flori, o lacrimă, detalii ale țesăturii unui veșmânt. Pictează cu aceeași grijă cele mai mărunte elemente din viața zilnică sau ceea ce marele critic german Erwin Panofsky numea „simboluri deghizate" cum ar fi florile de crin, semn al purității Fecioarei. Pentru pictorii perioadei, realismul are o cu totul altă semnificație decât cea modernă. Este un act de devoțiune, un ritual ce invocă o lume ce transcende cea reprezentată.

Tintoretto - *Cina la Emaus* (Muzeul de artă din Budapesta)

Tițian - *Danae* (Muzeul Capodimonte)

Libertatea de expresie adusă de „inventarea" picturii în ulei în Țările de Jos a făcut posibilă – prin mijlocirea lui Memling și a familiei Bellini – epoca de aur a picturii venețiene din secolul al XVI-lea. Este o perioadă remarcabilă în istoria artei. Înlocuirea lemnului cu pânza ca suport al picturii în ulei face și mai ușoare retușurile și permite, pentru prima oară, stabilirea unei legături între individualitatea artistică și urma lăsată de penel pe suprafața pictată, legătură care va deveni piatra unghiulară a picturii secolelor următoare.

Compararea acestor „semnături" diferite este unul dintre subiectele unei expoziții organizate de Muzeul de Arte Frumoase din Boston în cooperare cu Muzeul Luvru, manifestare consacrată celor mai importanți artiști venețieni ai secolului: Tițian (1485-1576), Tintoretto (1518-1595) și Veronese (1528-1588)... Tițian suprapune încă straturi translucide culoare, precum vechii maeștri... Contururile teatrale ale lui Tintoretto fac să vibreze spațiul care le înconjoară, prefigurând dramatismul barocului... Gesturile lui Veronese sunt pline de o eleganță grandilocvență ce va inspira pictura lui Tiepolo și a rococo-ului francez.

Cei trei artiști au concurat vreme de decenii pentru obținerea unor comenzi din partea patricienilor, bisericilor și confreriilor Serenissimei Republici. În timp, între ei s-a născut un complex sistem de interdependențe analizate în amănunt în expoziția concepută de Frederick Ilchman, un tânăr cercetător din Boston.

Titlul – „Tițian, Tintoretto, Veronese: Rivali în Veneția Renașterii" – exagerează adevărul istoric. Este greu de spus că Tintoretto și Veronese au fost cu adevărat rivalii lui Tițian în condițiile în care acesta a dominat pictura venețiană încă înainte ca cei doi să-și fi început ucenicia. Tintoretto și Veronese au concurat de fapt doar pentru privilegiul de a purta mantia de moștenitor a lui Tițian, maestrul sprijinindu-l mereu pe mai tânărul și mai puțin rebelul Veronese.

Maestrul Flemalle - *Tripticul Merode* (Muzeul Metropolitan)

Într-o manifestare organizată tematic, grupând lucrări ale celor trei cu subiect similar, nicăieri nu este geniul lui Tițian și dependența artistică a celorlalți mai evidentă decât în portrete... Un tors de bărbat pictat de Tițian în 1520 valorifică o paletă de o sobră strălucire; lumina scoate în evidență gulerul de blană și mânușile modelului... Un personaj îmbrăcat similar, văzut aproape în întregime, este subiectul „Portretului de bărbat la 26 de ani" (1547) de Tintoretto. Vrând să-l emuleze pe Tițian, Tintoretto se abține de la virtuozități pirotehnice și bruște schimbări tonale, redând cu fidelitate texturile... În „Portretul unui nobil venețian" (1551-53) executat de Veronese, bărbatul are aceeași atitudine melancolică, nepăsătoare. Mânușile și tivul de blană sunt pictate cu mai puțină grijă. În plus față de modelul original, o perdea trasă deschide, în manieră neerlandeză, interiorul spre un peisaj.

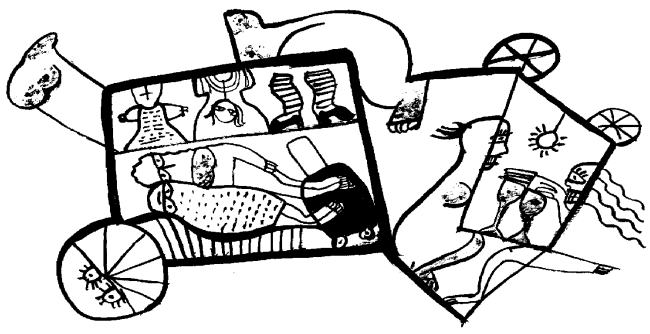
În versiunea lui Tițian, „Cină la Emaus" este un exemplu de echilibru tonal, spațiu care respiră, seninătate și armonie, cu atenția privitorului concentrată asupra unei fețe de masă de un alb angelic... Influențat de Michelangelo, Tintoretto pictează același subiect într-o manieră aproape opusă. Compoziția are numeroase diagonale, discipolii schițează gesturi violente, pensula „lovește" pânza cu forță... O a treia lucrare cu același titlu, ieșită din atelierul lui Veronese, are prea multe personaje grupate în centrul tabloului. Artistul confundă portretul de grup cu pictura religioasă. Accentuând decorativul, amănuntele, Veronese pierde din vedere inefabilul.

O sală dedicată nudurilor mitologice – „Danae", „Venus cu oglindă", „Venus și un organist" – este iarăși dominată de Tițian... În tabloul lui Veronese, „Toaleta lui Venus", detaliile, bijuterii și broderii, sunt redate cu măiestrie dar corpul feminin nu este mai mult decât un obiect. Lui Veronese îi lipsește darul lui Tițian de a stabili o punte între model și privitor... Un superb Tintoretto – „Suzana și bătrânii" – în care pictorul își temperează pasiunea pentru contraste și dinamism gratuit este una dintre capodoperele picturii peninsulare din secolul al XVI-lea.

În fine, una dintre cele mai interesante alăturări propuse de Ilchman este cea dintre un tablou puțin cunoscut de Tintoretto, „Coborârea de pe Cruce" și un altul, cu subiect apropiat, „Punerea în mormânt", pictat de Tițian câțiva ani mai târziu, în 1559. Este evident că, la peste 70 de ani, Tițian adoptă diagonalele abrupte, jocul de lumini și umbre, nerăbdarea lui Tintoretto. Nu sunt multe exemple de creatori a căror operă din anii senectuții a fost permeabilă la influențe venind de la generațiile mai tinere.

Tițian a fost însă o personalitate de excepție din multe puncte de vedere.

Edward SAVA



Oricum ar fi, grupajul celor cinci regizori poate da o idee despre o altă față a medaliei regimului comunist, însă ca valoarea ei de circulație semantică să fie deplină trebuie să nu uiți niciodată cealaltă față pe care se află întotdeauna întipărit chipul terifiant al Meduzei.

Angelo Mitchievici

CRONICA FILMULUI

Trăind decenii
de împliniri mărețe

ULTIMUL film al lui Cristian Mungiu et Co, adică Hanno Höffer, Ioana Uricaru, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu jr., face parte dintr-un proiect în care intră și *4,3,2*, filmul care a luat acum doi ani de zile Palme d'Or-ul la Cannes. Punând sub aceeași umbrelă nu numai patru scurt spre mediumetraje și două mediumetraje și încă patru autori care nu-și declină din start propria producție, Mungiu creează deliberat o perdea de ceață. Vizionând cele șase filme se poate observa că ele se aseamănă până la confuzie uneori și că ar fi dificil fără a cunoaște îndeaproape producțiile celorlați tineri regizori, nu foarte multe, să remarci unde și-a adus aportul fiecare. Întregul film poartă însă amprenta lui Cristian Mungiu cel din scurtmetraje și în parte cel din *Occident*, iar grupajul seamănă cu rezultatul unui workshop. Primele patru pot figura foarte bine ca episoade ale unui serial și dacă în loc de patru ar fi fost doisprezece, spre exemplu, - subiecte s-ar fi găsit -, am fi avut unul dintre cele mai interesante seriale de televiziune postdecembriste. Cele patru „legende urbane", „Legenda activistului în inspecție", „Legenda fotografului oficial", „Legenda politrucului zelos", „Legenda milițianului lacom" reprezintă un portret caleidoscopic al acelui comunism crepuscular, în care decupajul de cotidian anost se îmbină cu cenușiul murdar al birourilor din Casa Scânteii transformată între timp în Casa Presei Libere (amuzant, nu?) unde era confecționată imaginea grandioasă a secretarului general cu ajutorul foarfecii și lipiciului, unde ședința de partid în uralele și aplauzele ritmate ca un coital plescăit de buci se însoțeau cu îngrijorarea reală a politrucilor asudați de la ciorapi la chiloți întru îndeplinirea sarcinilor de partid și de stat care gestionau spectacolul jenant al bunăstării unui popor chinuit și imbecilizat. Mungiu și asociații surprind destul de bine acest carnavalesc absurdist, tembelizant, departe de spiritul sărbătorii populare, așa cum îl descrie Bahtin sau de cel al fiestei surprinsă de Hemingway, un carnaval din care lipsește sensul eliberator, frivol, chiar dezmățat al orgiei. Într-un fel, regizorii ne oferă cealaltă față a medaliei lumii ceaușiste, una aparent veselă, amuzantă, unde actorii se mișcă asemeni unor marionete pe care un păpușar beat le-a scăpat de sub control. Finalul din *4,3,2* nu oferea nicio rază de speranță, nu existau acolo cu adevărat învinși și învingători, însă în ecuația supraviețuirii unii se dovedeau mai înzestrați, mai calificați decât alții. Filmul lui Mungiu se termină sec cu masa luată la restaurant de către Gabița, instinctul de supraviețuire mult mai puternic decât orice elimină trauma, actul atroce. Nu știu dacă există un film românesc care să arunce mai multă disperare decât acest film, fără nicio retorică, fără nicio morală. Poate tocmai de aceea, prin prisma acestui film, grupajul filmic al Epocii de Aur pare cumva frivol, inconsistent, făcut să amuze. Riscul cu noul film este tocmai acest amuzament, sesizarea situației absurde se face fără dificultate, comicul de situație, mai mult decât cel de limbaj satisface ușor un public care nu cunoaște câtuși de puțin ceva despre întregul tablou al regimului totalitar. Mungiu et Co apelează adeseori la gag și la scheci, păstrând poanta pe final și declanșând o reacție în lanț a râsului eliberator. Nimic grav nu se desprinde din această comedie ușoară, ci doar impresia că tot regimul a fost doar o glumă proastă de care însă se putea râde în hohote, că în genere nu era nimic serios în răul totalitar pe care atâția l-au reclamat ca o adversitate teribilă, un balaur cu șapte capete, că în definitiv se putea glumi, râde și dansa pe socoteala regimului, iar tot ce ți se putea întâmpla mai rău era să fi dat afară din serviciu în cazul în care pălăria tovarășului secretar general se multiplica nepermis. Hiba filmului lui Mungiu stă tocmai în abordarea cu mijloacele gagului sau ale scheciului a unei realități mult mai complicate, fără a trece dincolo de acest Grand Guignol autohton cu nuanțe de *commedia dell'arte*, departe de horrorul naturalist al pieselor care se prezentau la teatrul cu același nume. Ce se întâmplă cu mizeria sufletească a oamenilor transformați în decor, în simple articulații ale aparatului de propagandă, în marionete afișând peste tristețea interioară un zâmbet de carton, epuizat, rămâne cumva în afara spectacolului. Există o singură referință la teroarea stalinistă din anii '50 într-unul din filmulețe, însă ea poate trece neobservată spectatorului neavizat care va fi atent la spectacolul unde ca un fel de Asterix și Obelisc cei doi fotografi ai Partidului antrenați de birocrații sistemului se plimbă pe scările Casei Scânteii de la un etaj la altul, pentru că liftul nu funcționează. Este vorba despre invocarea mașinii negre care vine să te salte la miezul nopții, pântecoasele Volga rusești utilizate de Securitate ca mașini oficiale. Este singurul rapel care blurează puțin tabloul agitației generale, al prostiei generalizate. Milan Kundera remarca în romanele sale că există un comic al istoriei, nu doar al istoriei comuniste, un comic special care amestecă teroarea, absurdul și comicul propriu-zis, iar echipa coordonată de Mungiu a încercat să redea un astfel de comic. Din păcate, în *Amintiri...* rămânem la suprafața realității, rămânem la situația amuzantă ca în filmele cu Stan și Bran spre deosebire de cele ale lui Charlie Chaplin a căror veselie este neliniștitoare, are ceva trist și tandru în același timp. Mi-aș fi dorit din partea lui Mungiu aceeași inteligență care face din *4,3,2* o capodoperă, indiferent de Palme d'Or-ul primit, acel aliaj prezent în filmele lui Corneliu Porumboiu, mai ales în *Polițist, adjectiv*, o inteligență care să nu mă reducă la poantă, la gag, la un fel de „Cascadorii râsului" ceva mai evoluat. În același timp cred că regizorul a fost puțin contaminat și de spiritul lui Tarantino, și în mai mare măsură de cel al lui Kusturica. Prima influență poate fi mai lesne sesizabilă în *Occident* cu acel ludic al rupturilor de nivel și aparență de aleatoriu pe care acesta o imprimă, iar în al doilea caz, în privința scurt-metrajelor sale. Însă atenție, chiar și comediile lui Kusturica au partea lor de umbră, chiar și în *Pisica albă, pisica neagră* ,1998), basmul și feeria nu exclud prezența norocului și a ghinionului ca poli ai unei lumi ancestrale, unde moartea și viața se află în aruncătura de zar. Oricum ar fi, grupajul celor cinci regizori poate da o idee despre o altă față a medaliei regimului comunist, însă ca valoarea ei de circulație semantică să fie deplină trebuie să nu uiți niciodată cealaltă față pe care se află întotdeauna întipărit chipul terifiant al Meduzei. ■

Amintiri din epoca de aur 1 (Tovarăși, frumoasă e viața!); Regia: Hanno Höffer, Cristian Mungiu; Ioana Uricaru, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu jr.; Cu: Călin Chirilă, Teodor Corban, Ion Sapdaru; Gen: Comedie, Dramă; Durata: 75 minute; Premiera în România: 25.09.2009; Produs de: Mobra Film; Distribuitorul internațional: Mobra Film.

C a structură psihologică, Bochiș este un romantic tîrziu care beneficiază deopotrivă de subtilitățile simbolismului și de risipa energetică a expresionismului.

Pavel Șușară

CRONICA PLASTICĂ

Fețele lui Bochiș

PICTOR, sculptor, bijutier, animator, manager, autor de cărți bibliofile, călător cu mașina, la nevoie cu trenul, dar niciodată cu avionul, revoltat din timiditate și pasional din nevoia urgentă de a-și înfrînge melancoliile, Mircea Bochiș părea, pînă nu demult, și un exponent tardiv al Școlii de la Baia Mare. Pictura sa era refugiu din peisagistica socială brută într-un imaginar pe jumătate grav, pe jumatate ironic, sculptura era un refugiu sezonier în Olanda, pe care era cît pe ce să o colonizeze, apoi, tot sezonier, prin poienile Muzeului Florean, pe care le-a și colonizat, bijuteriile erau forme perverse de refugiu din utilitarismul mărunt în contemplații calofile și baroce, iar celelalte funcțiuni, enumerate vag, confirmau și ele aceeași nevoie irepresibilă de a se păstra întreg în fața nenumăratelor adversități. Unui context limitativ, dezordonat și ostil, el a încercat să-i contrapună o interioritate generoasă, coerentă și demnă. Din această pricină și-a imaginat o lume solidă, acreditată stilistic de cercetările asupra limbajului, inițiate, cu mai bine de o sută de ani în urmă, de către școala, prietenii și urmașii lui Simon Holossy, în care concepte ale realului, cum ar fi peisajul, prezența umană sau atribute ale acesteia se manifestau exclusiv în limitele unui imaginar asumat și aseptic.

Ca structură psihologică, Bochiș este un romantic tîrziu care beneficiază deopotrivă de subtilitățile simbolismului și de risipa energetică a expresionismului, dar într-o variantă oarecum sceptică, ușor temperată prin luciditate și supraveghere cerebrală. Coborît, așadar, pe de o parte, din memoria peisagismului complex al Școlii de la Baia Mare, în care se revarsă cam toate tendințele europene ale timpului, și, pe de altă parte, dintr-o filozofie abstractă a peisajului, dintr-o continuă utopie a acestuia, Bochiș reușește, finalmente, un lucru surprinzător: el subminează ideea de peisaj, anihilează modelul și invalidează reflexul. Cu alte cuvinte, el scoate peisagistica din relația clasică *observație-prelucrare-transpunere* și mută frontul de lucru din exterior în interior. Peisagistica lui Bochiș este o creație eminamente mentală, un produs pur al ficțiunii și al puterii de imaginație. Spre deosebire de cea clasică – o formă de celebrare a lumii „obiective" –, raportarea lui Bochiș la natură este, de fapt, o antipeisagistică, o fugă din real, un substitut ideatic și o proiecție ideală. Asemenea unui copil care, prin fabulația jocului, evadează cu adevărat din contingent, Mircea Bochiș, prin fabulația din spațiul luxuriant al imaginației, își construiește un alt areal, o grădină fantasmatică și un vis paradisiac.

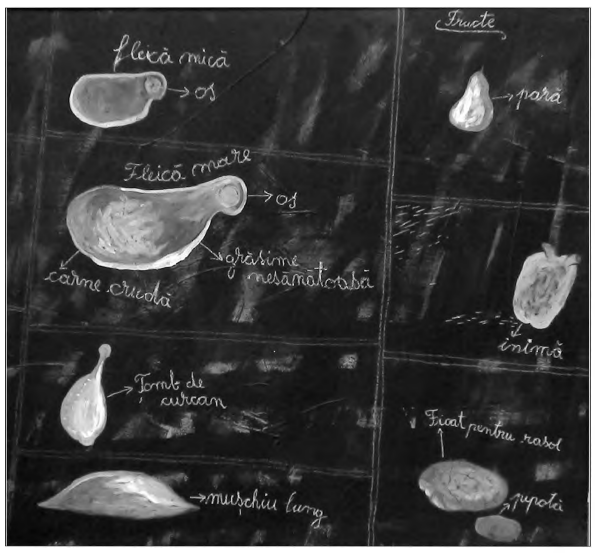
Dar toate aceste observații erau valabile acum zece sau cincisprezece ani și funcționează doar ca reper istoric, pentru că ulterior Bochiș s-a revoltat din nou, și anume față de propriile sale repere și reprezentări. Imaginarul securizant i-a rămas acum mic, a început să-l strîngă și să-l incomodeze, iar lumea ficțională și utopică pe care și-o crease a devenit, și ea, insuficientă. O altă filosofie de viață a generat o altă imagine despre sine și despre ceilalți. Ca alternativă la lumea imaginară, în care Bochiș se autoproclamase locuitor unic, s-a instituit, încetul cu încetul, realitatea nemijlocită a spațiului urban, relativismul străzii, viermuiala irepresibilă a semnelor aleatorii. Din *artist plastic* recluziv, atemporal și grav, Bochiș a devenit *artist vizual* implicat, provocator și ludic. Salvării proprii prin enunțuri înalte, propoziții ample și semne apotropaice, i s-a substituit pe nesimțite conștiința activă de agent sanitar al spațiului public și mental, de terapeut al existenței efemere, de responsabil cu higiena corporală și simbolică a unei realități umane vii și dinamice. Dacă înainte totul se proiecta pe ecranul mental, acum totul se naște din coliziunea cu zidul urban, cu freamătul străzii, cu mărteția intrinsecă a deriziunii. Renunțînd la statutul său de privilegiat, de creator din nimic și de mediator plin de responsabilități al unei demiurgii preluate prin mandat și, tocmai de aceea, reziduale, pictorul și-a schimbat radical și țintele. Absolutul a sucombat, asfixiat în propria lui carcasă de concepte, iar în locul său s-au instalat miturile efemere, gloriile onomatopeice și efigia starului protestatar și insolent. Siluetei vagi de idol neolitic, cu o carnație rozalie, abia extrasă din galantarul paradiziac, i-a luat locul chipul emaciat, mascat și emasculat al rockerului, scheletul grafic al șablonului de pe ziduri, corpurile plăpînde, asexuate și anorexice ale unor biete fâpturi, inițial feminine, abia extrase și ele de prin lagărele modelingului. Întîlnirea șevaletului cu șablonul, a culorilor Talens cu printul supradimensionat, a transcendenței subînțelese cu porcăria frustă și chemarea magică a rutului anonim și a erecțiilor gratuite și triste, generează nu numai un alt tip de imagine, – autentică, afurisită și surprinzătoare –, ci și o cu totul altă formă de lectură a lumii și de evaluare a sinelui. Bochiș nu mai este acum un creator abstract și absolutist, care și-a transformat atelierul în templu și instrumentele în recuzită liturgică, pentru simplul fapt că implicarea în ceremonialurile efemere ale cotidianului, în consumul rapid, precum și experimentarea produselor *fast food*, aditivate și colorate hipnotic, i-au redeșteptat deopotrivă instinctele și cruzimile reprimate ale copilului. El a redescoperit spațiul jocului, și-a resuscitat propria vocație ludică, dar și-a reactivat și privirea incisivă și judecata critică. Jucîndu-se intens și voluptos cu materia, cu formele, cu enunțurile și cu sintaxa, el sondează, de fapt, incongruențele și disfuncțiile realului, se bucură irepresibil de spectacolul efemer, de expresivitatea involuntară a limitelor mentale și de absența reperelor înalte, dar, simultan, sancționează relativismul existenței, absența orizonturilor largi și promiscuitatea unui cotidian care uzurpă și subminează ființa. Prin propriul său ciclu de lucrări închinat *hranei*, de pildă, plin de copane, fleici, șnițele și frigărui, polemizează, evident, cu proiecția mistico-eclezială a lui Horia Bernea, dar, în același timp, sancționează drastic insuficiența idealului și blocajul moral pe care lumea în care trăim le manifestă cu o dezinvoltură sinucigașă.

La capătul acestui traseu, adică de la creația gravă la privirea ludică și relativistă, de la conștiința înaltă a creatorului la rediscutarea statutului și a orizonturilor culturii, de la construcția simbolică la absorbția în cotidian, cum ar putea fi judecată pictura actuala a lui Mircea Bochiș, ca o ruptură, ca o redefinire majoră sau ca o nuanțare în cadrul aceluiași proiect? Deși prima tentație ar fi să alegem varianta rupturii, în fond lucrurile sînt mult mai complicate. Lupta cu limitele și insuficiența realului sînt problemele constante ale acestei picturi, ceea ce diferențiază etapele este doar natura răspunsului. Dar oricare ar fi răspunsul, el vine din interogațiile aceleiași conștiințe și vizează aceeași problematică. Una care generează continuu soluții, dar, din fericire, de fiecare dată provizorii. ■

P.S. *Textul de mai sus a fost prilejuit de expoziția pe care Mircea Bochiș a deschis-o recent în București, Galeriile Dialog, Primăria sect. 2, sub curatoriatul Ruxandrei Garofeanu.* (P. Șușară)

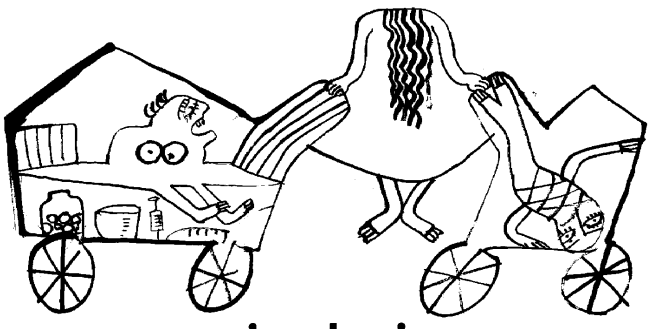
Mircea Bochiș cu un animal pentru fotografiat

Marilyn Manson



Hrană

Zori noi



Există un număr imens de deosebiri stilistice, de construcție sau de simbolistică între creația lui Emily și cea a lui Charlotte.

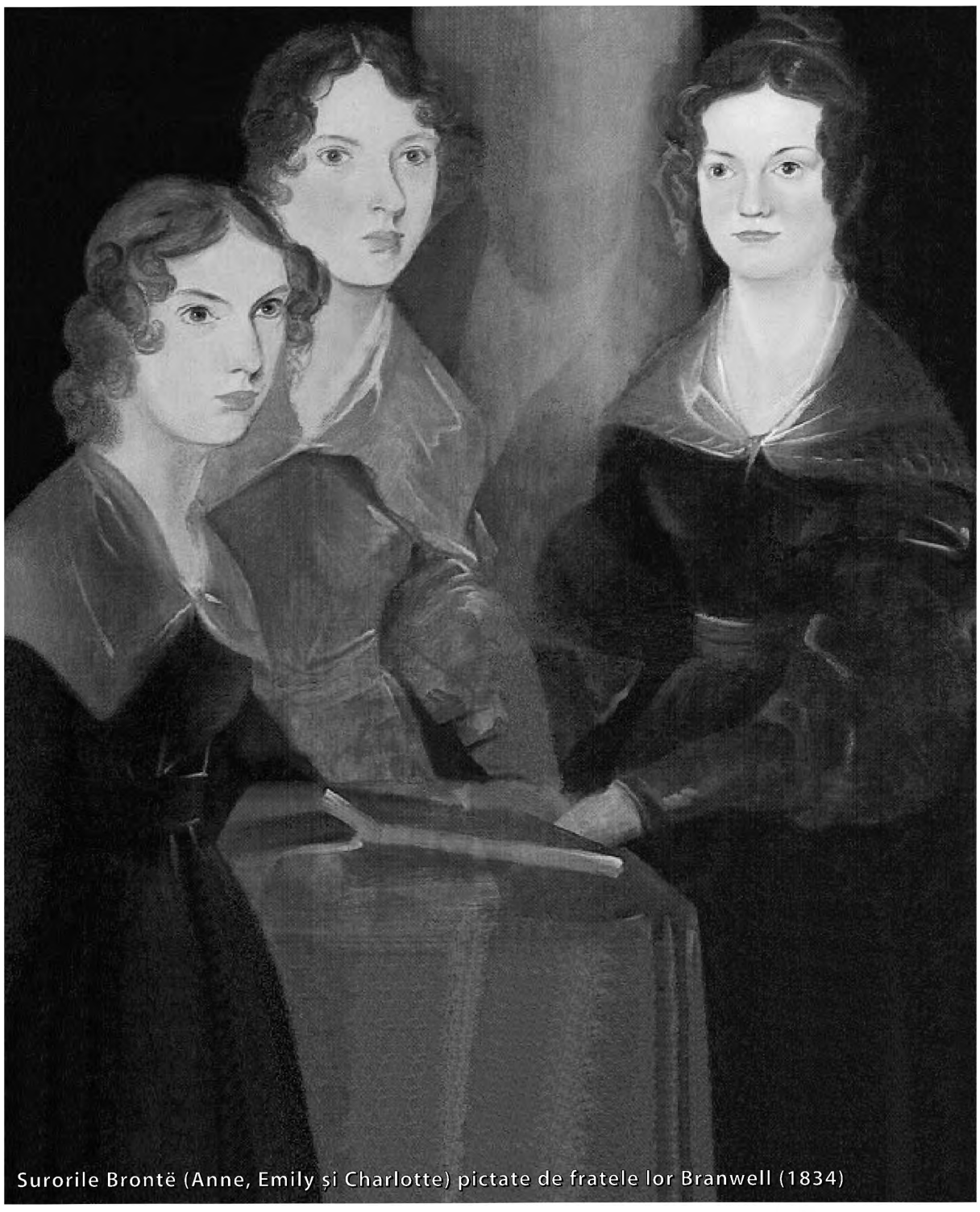
Femei victoriene

APARIŢIA simultană (iniţial, sub pseudonime masculine – „Currer Bell“ şi „Ellis Bell“), în 1847, a celebrelor romane victoriene, ***Jane Eyre/Jane Eyre**** şi ***Wuthering Heights/La răscruce de vînturi****, aparţinînd surorilor Charlotte şi, respectiv, Emily Brontë a creat o oarecare confuzie în istoria literară a Albionului. La data publicării, Emily, deşi extrem de tînără (nu împlinise treizeci de ani), era bolnavă (terminal) de tuberculoză. Avea să se stingă peste un an, în 1848, şi, în afara remarcabilei ***La răscruce de vînturi***, nu mai scrisese aproape nimic (lucrase doar, împreună surorile ei, Charlotte şi Anne, la proiectul liric colectiv, finalizat şi tipărit în 1846, cu titlul ***Poems by Currer, Ellis and Acton Bell/Poeme de Currer, Ellis şi Acton Bell***). De aceea, pentru mulţi critici englezi (mai tîrziu, şi americani), redactarea unei capodopere (singulare), în astfel de condiţii, era, de departe, „suspectă“. Bănuielile nu au încetat să se ivească, într-un secol şi jumătate de hermeneutică literară, mergîndu-se pînă la ipoteza că autoarea reală a romanului (lui Emily) ar fi de fapt Charlotte care, deprimată de boala surorii mai mici, ar fi ales această cale pentru a investi cu sens scurta ei existenţă. O speculaţie care, să recunoaştem, împrumută, pe faţă, ceva din melodramatismul cărţilor analizate.

Ipoteza nu rezistă totuşi, fie şi la simpla evaluare istoriografică. Cealaltă soră- autoare (în familia Brontë, au fost, în total, şase copii, iar, pe lîngă cele trei prozatoare consacrate, fratele mai mic, Branwell, a scris de asemenea literatură, dovedindu-se un poet înzestrat înainte de moartea lui prematură din cauza alcoolismului!), Anne, publică şi ea, tot în 1847, un roman fulminant, ***Agnes Grey/Agnes Grey***. Ulterior (în 1849), Anne Brontë se stinge, la rîndul ei, de tuberculoză, la douăzeci şi nouă de ani. Charlotte nu ar fi putut face un gest similar şi faţa de a doua sa soră mai mică, întrucît, strict intelectual vorbind, faptul ar fi depăşit posibilităţile creatoare ale momentului (să nu uităm că, şi pentru ea, ***Jane Eyre*** reprezintă romanul de debut, implicînd o presiune creatoare semnificativă: dovada o constituie romanele redactate pînă la moartea sa din 1855, ***Shirley/Shirley***, ***Villette/Un pension de domnişoare*** şi ***The Professor/Profesorul*** – acesta din urmă neterminat –, nici unul la nivelul debutului!). În plus, Anne şi-a confirmat ***propriul*** talent epic, în 1848, cînd îşi publică cel de-al doilea roman, ***The Tenant of Wildfell Hall/Chiriaşa de la Wildfell Hall*** (la noi, volumul a fost tradus drept ***Necunoscuta de la Wildfell Hall***, *n.m.*).

La o privire atentă, ipoteza unei paternităţi ambigui a romanului ***La răscruce de vînturi*** nu stă în picioare nici măcar din unghi pur exegetic. Există un număr imens de deosebiri stilistice, de construcţie sau de simbolistică între creaţia lui Emily şi cea a lui Charlotte. Aceste diferenţe apar mai ales în raport cu ***Jane Eyre***, cartea scrisă – măcar prezumtiv – în acelaşi interval de timp cu tulburătoarea poveste a lui Heathcliff. Dacă vom urmări, pas cu pas, conturarea psihologică a protagonistelor din ***Jane Eyre*** şi ***La răscruce de vînturi*** (în condiţiile în care ***personajul feminin*** este, atît pentru Charlotte, cît şi pentru Emily Brontë, adevărata miză estetică scrisului!), în speţă Jane Eyre însăşi şi contradictoria Catherine Earnshaw, vom descoperi două profiluri morale fundamental opuse, profiluri ce nu ar fi putut ieşi (repet, ca „mizã“ estetică şi chiar tipologică a romanelor în discuţie) decît de sub peniţele ***a două autoare diferite***. Perspectivele etice şi psihologice deschise de cele două naraţiuni merg, evident, spre finalităţi distincte, sugerînd chiar, la nivel subliminal, experienţe auctoriale diferite (lucrul nu ar trebui să surprindă: se ştie că, în timp ce Emily a fost educată preponderent acasă, Charlotte a călătorit, urmînd cursurile de limbă franceză ale unui pension din Bruxelles).

În prefaţa la ediţia a doua a romanului ***Jane Eyre***, Charlotte Brontë – iritată de reacţiile critice ale unor puritani victorieni, care văzuseră în natura revoltată a eroinei demitizarea unui tabu, cel al femeii supuse şi marginale – constată că moralitatea unei epoci nu trebuie confundată cu convenţiile sale. Cea dintîi (redusă, ultimativ, la separarea binelui de rău) e eternă, pe cînd cea de-a doua se supune mutaţiilor (fiecare generaţie îşi impune valorile sociale şi, implict, convenţiile). În fond, deşi autoarea nu ajunge atît de departe în scurtul ei manifest literar, am putea vedea aici o linie de demarcaţie între natural şi social. Dacă primul include şi afirmă o anumită „eternitate“, „imuabilitate“ a condiţiei umane în istorie, cel din urmă se referă exact la argumentele ce separă o promoţie de



Surorile Brontë (Anne, Emily şi Charlotte) pictate de fratele lor Branwell (1834)

o alta, un veac de alt veac. În fibra lui naturală, intimă, profundă, individul este, tehnic vorbind, acelaşi, de la începutul lumii pînă azi. În dimensiunea sa socială, dimpotrivă, el trăieşte cu obsesia schimbării. Se înţelege însă că „natura“ constituie aici fondul, iar „societatea“ forma. Dacă ultima poate suporta orice modificare, fiind doar „aparenţă“, prima trebuie să rămînă constantă, întrucît este „reală“ şi transformarea sa ar induce deteriorarea a însuşi conceptului de umanitate.

Charlotte Brontë pretinde criticilor ei să o perceapă pe Jane Eyre în semnificaţia sa „eternă“, „umană“ (nemediată), „naturală“ şi nu în cea „perisabilă“, „convenţională“ (stereotipică), „socială“. Avem aici, dacă vreţi, şi puţin freudianism ***avant la lettre***. În termeni „psihanalitici“, Jane Eyre reprezintă un caz (destul de rar, să admitem) unde ***id***-ul (***se***-ul) nu a fost „alterat“ de ***ego/supra-ego*** (***eu/supra-eu***). Ea îşi este suficientă sieşi, cum ar veni. Nu trece prin mutaţii de nici un fel, alege, altfel spus, riscant, ***să nu-şi asume lumea***, ci ***să fie asumată de către aceasta***. Nu trebuie să deducem că ar avea conştiinţa propriei perfecţiuni. În nici un caz. O apasă lipsa de frumuseţe şi pare conştientă de orgoliul său exacerbat. Totuşi, crede în adevăr şi, ca atare, refuză violent compromisul, chiar dacă, prin atitudinea ei rebelă, se pune, foarte frecvent, în pericol. Din clipa cînd, copil fiind, îşi înfruntă mătuşa nevropată şi egoistă, preferînd să plece la orfelinat, şi pînă la maturitate, cînd refuză legătura adulterină cu Rochester (pe care-l iubeşte cu fervoare) sau căsătoria convenţională cu St. John (de care nu se simte atrasă), ajungînd, în consecinţă, o fiinţă periferică, Jane rămîne onestă ***naturii*** sale şi nu prejudecăţilor ***societăţii*** în care a fost obligată să trăiască.

Prin contrast, Catherine Earnshaw, protagonista din ***La răscruce de vînturi***, are o problemă de identitate încă din debutul romanului. Acolo, Lockwood (unul dintre naratori) descoperă micul ei jurnal (redactat pe paginile unei ***Biblii*** străvechi), jurnal unde se semnează în trei feluri distincte: Catherine ***Earneshaw***, Catherine ***Heathcliff*** şi Catherine ***Linton***. Dacă Earnshaw este numele tatălui său, Heathcliff şi Linton sînt cei doi bărbaţi între care Catherine pendulează pînă la dezintegrarea propriei personalităţi. Aici apare de fapt o confuzie comună printre comentatori. Se crede, în general, că dragostea lui Cathy pentru Heathcliff are ceva transcendent (probabil şi datorită finalului de factură melodramatic-ficţională, unde iubiţii sînt reuniţi ***post-mortem*** şi, totodată, ***in aeternum***), pe cînd legătura cu Linton păstrează mai mult aerul plat al convieţuirii domestice. În realitate, construcţia personajului de-a lungul textului nu lasă loc pentru o astfel de concluzie. Catherine este, în egală măsură, anihilată

volitiv atît de Heathcliff, cît şi de Edgar Linton, devenind nu numai o „dispută“ erotică, ci şi o „anexă“ a identităţilor celor doi. Se poate observa că şi ***id***-ul (***se***-ul), şi ***ego***-ul/***supra-ego***-ul (***eul/supraeul***) lui Cathy intră, din perspectiva deschisă de Emily Brontë, într-o perfectă disoluţie.

O privire fugitivă asupra personajelor masculine lămureşte, pe deplin, misterul. Mai mulţi critici (Margaret Homans, Philip K. Wion ş.a.) au menţionat originea obscură a lui Heathcliff. Teoretic, el este doar un copil de ţigan, găsit de domnul Earnshaw, într-una dintre călătoriile sale, pe străzile din Liverpool şi adus, din compasiune, în familia proprie, pentru a creşte alături de copiii săi, Hindley şi Catherine. Practic, la nivel meta-textual, sîntem invitaţi să înţelegem altceva. Heathcliff e fiul nelegitim al lui Earnshaw (născut pesemne din legătura pasională cu o sclavă creolă sau negresă, din Liverpool, ştiut fiind că faimosul port englez a constituit decenii întregi, oficial şi, apoi, neoficial, un centru de vînzare a sclavilor către proprietarii nord- şi sud-americani). Nici nu ar putea fi altcineva, judecînd tratamentul prefenţial pe care stăpînul casei îl acordă micului intrus, chiar în defavoarea fiului de drept, Hindley. Ca şi bastardul shakespearean, Edmund din ***King Lear/Regele Lear***, care stimulează mai intens sentimentele paterne ale bătrînului Gloucester decît fratele lui legitim, Edgar, Heathcliff activează impulsurile adînci ale personajelor şi îndeosebi pe cele ale lui Cathy, răvăşită de insolita apariţie în existenţa sa. El ***vine*** dinspre instinctele primare şi ajunge, în fond, să le ***personifice***.

Heathcliff se suprapune (şi imagistic: iese mereu din furtună, întorcîndu-se apoi, furibund, în ea) cu ***natura dezlănţuită***, reprezintă – tot într-o lectură pre-freudiană a romanului – ***id***-ul (***se***-ul) prin excelenţă. Linton, aristocratul fin şi temperat (pe care Catherine îl descoperă după Heathcliff, fiind fascinată ***şi*** de el!), dimpotrivă, sugerează stabilitatea lumii civilizate, ***societatea echilibrată***, menită să dea siguranţă şi încredere individului. Simbolic vorbind, conform aceluaişi registru psihanalitic, el devine ***ego***-ul/***supraego***-ul (***eul/supraeul***) freudian. E exact reprezentarea antinomică a lui Heathcliff. Aşadar, Cathy nu oscilează propriu-zis între două iubiri la fel de puternice, cît între două personalităţi, între doi poli tipologici pe care nu şi-i poate asuma integral nici în teorie. Identitatea ei se disipează în acest perpetuu „balans“ psihologic (moartea timpurie a protagonistei nu constituie un accident, ci o necesitate epică!), ajungînd irelevantă (nu întîmplător, unii critici îl consideră – eronat – pe Heathcliff adevăratul protagonist, pierzîndu-se hermeneutic în „capriciile“ comportamentale ale lui Cathy). Jocul „numelor“ de la începutul romanului sugerează de aceea o întreagă construcţie psihologică, derulată ulterior după legile unei tragedii clasice (unde eroul nu reuşeşte să-şi depăşească limita!).

Prin urmare, Jane şi Catherine nu se referă doar la două eroine diferite, ci la două principii tipologice disjuncte, care, în ultimă instanţă, însumează două viziuni estetice antagonice. Jane Eyre este un personaj de ***melodramă*** (unilateral, nesupus schimbării, egal cu sine, cu propriul ***id/se***, cu propria „natură“), pe cînd Catherine Earnshaw rămîne un personaj de ***tragedie*** (complex, labil şi chiar diform sufleteşte, din cauza mutaţiilor, disproporţionat în raport cu tensiunile dintre ***id/se*** şi ***ego/eu-supraego/supraeu*** şi, implict, cu cele dintre „natural“ şi „social“). Ambele sînt femei victoriene, dar feminitatea lor implică falii opuse din istoria psihologică a secolului al XIX-lea. Mai mult, Charlotte şi Emily se confruntă, în realitate, în interiorul acestei ecuaţii estetice. Charlotte – autoarea educată, cu experienţa lumii şi a alterităţii, care, în romanele de mai tîrziu (în primul rînd, în ***Shirley***) va deveni un mesager al emancipării şi Emily – scriitoarea de geniu (ca şi Austen), rămasă captivă în imaginarul pur, neintersectat cu viaţa ca atare, nemodificat de grilele experienţei. ***Jane Eyre*** este „efectul“ unui principiu, pe cînd ***La răscruce de vînturi*** ajunge însăşi „cauza“ lui. Faptul că, în fiecare dintre situaţii, ne aflăm în faţa unei capodopere confirmă o axioma că literatura nu ţine atît de legi, cît de instincte.

Codrin Liviu CUŢITARU

* Charlotte Brontë – ***Jane Eyre***. Traducere de Mirella Acsente. Leda, 2009, 36 RON, 560 pp.

** Emily Brontë – ***La răscruce de vînturi***. Traducere de Henriette Yvonne Stahl. Adevărul Holding, 2009, 20 RON, 366 pp.

Din **Arhipelagul Gulag**

EPOCA stalinistă, cu tot ceea ce a însemnat ea pentru indivizi şi societate în cea mai mare ţară din lume, a generat o literatură care se remarcă prin dimensiuni şi prin complexitate. De un interes aparte este cartea Nadejdei Mandelştam, publicată în româneşte la Editura Polirom din Iaşi sub titlul sugestiv *Fără speranţă* (în limba rusă *speranţă* are drept echivalent termenul *nadejda*). Este vorba de o excepţională mărturie documentară, dar şi de o realizare literară pe măsură, având în prim plan viaţa culturală şi literară din epoca stalinistă, precum şi relaţiile dintre scriitori şi puterea bolşevică instalată cu forţa insurecţiei de stradă şi a aranjamentelor de culise în memorabilul an 1917 la Petrograd (Leningrad, azi Sankt Petersburg). În mod particular, cartea este un veritabil monument închinat de scriitoare soţului ei, Osip Mandelştam, poet rus de primă însemnătate şi un caz extrem de semnificativ de pe nesfârşita listă a intelectualilor ruşi nonconformişti, care au căzut victimă terorii bolşevice în anii treizeci ai secolului trecut.

Ana Ahmatova şi Osip Mandelstam

Propriu-zis, cartea este un veritabil roman, comparabil în multe privinţe cu *Arhipelagul Gulag* de Al. Soljeniţîn. Pe parcursul sutelor de pagini, urmărim cu sufletul la gură, cu oroare şi cu tot atâta compasiune, tragicul destin al unui personaj – evreul rus ortodox Osip Mandelştam – care s-a dovedit cu prisosinţă o conştiinţă exemplară într-o epocă cu care a avut neşansa de a fi contemporan. Nu întotdeauna, cum bine se ştie, omul reuşeşte să fie la înălţimea artistului. Avem, din păcate, destule exemple, în tragicul secol XX, care o confirmă, de n-ar fi să ne gândim decât la câţiva dintre scriitorii români de notorietate, trecuţi – *hélas!* – după 23 august 1944 cu arme şi bagaje în serviciul regimului totalitar, chipurile pentru a-şi salva opera, şi nu pentru câştigarea / păstrarea unui statut social privilegiat. În marele spaţiu al culturii ruseşti, un caz de acest tip a fost cel al scriitorului A.N. Tolstoi, nu degeaba pălmuit în public de Osip Mandelştam. La polul opus – nefericitul destin al poetului acmeist Gumiliov (*acmeismul* a fost una dintre manifestările avangardei literare ruse, de notorietate la începutul secolului XX, înainte de Revoluţie şi câţiva ani după aceea), în mod brutal asasinat / executat la începutul anilor douăzeci pentru atitudinea sa demnă şi lucidă, considerată sfidătoare la adresa puterii sovietice (ca poetul francez André Chenier, victimă, cu peste un secol mai înainte, a Marii Revoluţii Franceze).

Cu Osip Mandelştam – al cărui nume, în mod inspirat, apare prescurtat în traducerea românească sub iniţialele O.M. (= *homme, man*; în limba rusă, *celovek*) – cititorul este pus în faţa unui caz exemplar, care atestă cu forţa faptelor, şi nu a vorbelor, că valoarea *omului* Mandelştam s-a dovedit, în împrejurări istorice extraordinar de vitrege, riguros la înălţimea valorii poetului Mandelştam. Căci, într-adevăr, destinul lui Osip Mandelştam evidenţiază în cel mai înalt grad ceea ce înseamnă în mod practic, într-o epocă istorică plină de tragism, să rămâi *om*: să refuzi toate compromisurile cu care eşti ispitit, cu preţul propriei tale vieţi.

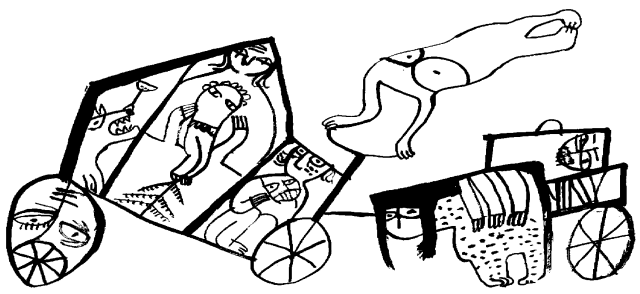
Autoarea relatează cu talent evocator şi cu multă acurateţe, în peste 80 de capitole şi pe întinderea a peste 500 de pagini, variate întâmplări şi experienţe care i-au marcat în mod decisiv şi pregnant destinul, mai ales în agitaţii ani treizeci, epoca marilor represiuni staliniste, care au trecut ca un tăvălug peste pravoslavnicul popor rus ajuns, printr-un concurs de fatalităţi istorice, în postura de mare cobai al unui sistem social care teoretic trebuia să instaureze în lume umanismul în cel mai larg şi mai autentic sens al cuvântului (dar de la teorie la fapte distanţa s-a dovedit, şi de astă dată, mult prea mare). Odiseea Nadejdei şi a lui Osip Mandelştam a început în 1934, când – urmare a unei poezii demascatoare la adresa lui Stalin (reprodusă la finalul volumului) - poetul a fost arestat pentru prima dată şi cei doi damnaţi ai destinului au fost siliţi să părăsească Moscova, pentru a locui în domiciliu obligatoriu la Cerdân, apoi la Voronej, îndepărtate aşezări urbane de pe teritoriul vast al Uniunii Sovietice. Odiseea petrecută în zodia istorică a *marilor speranţe* teoretice şi a lipsei efective de speranţă s-a încheiat cu despărţirea definitivă a Nadejdei – această veritabilă Penelopă itinerantă – de soţul ei, prin deportarea lui O. M. într-un lagăr din Extremul Orient, practic la capătul lumii, unde a încetat din viaţă, în condiţii şi la o dată necunoscute, aşa cum este consemnat scurt şi sec în finalul cărţii: „Data morţii lui nu a fost stabilită. Şi mie îmi este cu neputinţă să mai fac ceva pentru a o stabili“.

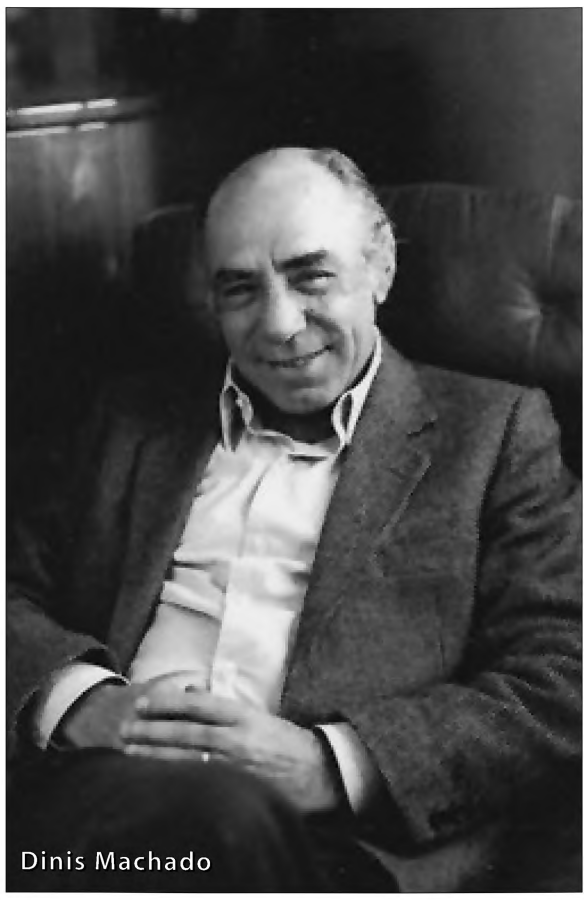
Cartea – aşa cum afirmam, un veritabil roman, dar unul bazat pe fapte strict autentice – poate fi înţeleasă şi ca o mărturie emoţionantă privind devotamentul unei femei pentru bărbatul iubit, pe care îl urmează până în pânzele albe şi de care nimic în lume nu o poate face să se despartă, după modelul unor celebre personaje feminine din marea literatură rusă a secolului al XIX-lea.

Versiunea românească, datorată lui Nicolae Iliescu, este bine adusă din condei şi beneficiază de un aparat critic util, cuprinzând bogate note explicative (un veritabil dicţionar al personalităţilor culturale şi politice din Rusia stalinistă) şi o substanţială postfaţă, redactată de Livia Cotorcea. Tălmăcirea românească a poeziei satirice la adresa lui Stalin, care a constituit principalul cap de acuzare împotriva lui Osip Mandelştam cu ocazia arestării sale în mai 1934, i se datorează regretatului slavist şi specialist în literatura rusă, Emil Iordache.

Fără speranţă este o remarcabilă carte-document, scrisă într-un stil narativ plin de expresivitate şi vigoare, al cărei mesaj se cuvine păstrat în memorie şi ale cărei învăţăminte nu trebuie în nici un caz ignorate ori minimalizate, pentru că o societate care îşi uită prea uşor trecutul este mai devreme ori mai târziu condamnată să-l repete în forme noi, dar nu mai puţin înspăimântătoare.

Daniel DRAGOMIRESCU





Dinis Machado

Inevitabila despărțire...

CU UN AN în urmă, la 4 octombrie 2008, se stingea la Lisabona unul din cei mai mari prozatori ai epocii post-revoluționare portugheze, Dinis Machado. Cartea sa, *Ce spune Molero,* a spart toate canoanele timpului, inaugurând era noului roman portughez – și poate chiar universal. Cert este că, după această „carte-bombă" cum a fost unanim considerată, atât în țara sa, cât și în numeroasele țări unde a fost tradusă imediat după apariție, nu s-a mai putut scrie ca înainte.

Când, în 1980, fosta Editură Univers (cea *corectă*!), care, în izolarea și înghețul intelectual în care trăiam, prin traducerile pe care le publica reușea să deschidă ferestre spre lumea liberă ce ne era interzisă, mi-a făcut propunerea să o traduc, cu recomandarea „Citește-o și vezi dacă ți se potrivește, pentru că nu seamănă cu nimic din ce ai tradus până acum", am rămas mai întâi perplexă, derutată, chiar speriată... Pe măsură însă ce înaintam în lectură, mă simțeam purtată parcă spre o altă lume, necunoscută dar fermecătoare, care m-a cucerit definitiv. Am tradus cartea cu o imensă bucurie (mi-am format astfel gustul și mâna pentru viitoarele mele traduceri din Lobo Antunes!), iar ce s-a întâmplat pretutindeni s-a întâmplat și la noi: a fost imediat îmbrățișată de critica – atât de parcimonioasă față de traduceri atunci ca și acum – astfel că, deși ciuntită de cenzură, *Ce spune Molero* a suscitat mai multe cronici decât se scriseseră vreodată despre o traducere a mea.

Când am început să călătoresc în străinătate și în Portugalia, l-am cunoscut pe autorul acestei unice cărți (tot ce a scris ulterior nu s-a mai ridicat la nivelul lui *Molero*), și l-am simțit imediat ca pe unul din marii mei prieteni, de care mă legau nebănuite afinități. Un vis al meu, în toți acești ani, era să reeditez cartea în versiune integrală. S-a întâmplat în 2006 („Cartea de pe noptieră", Humanitas), în mod ciudat în preajma momentului când în Portugalia se sărbătoreau, printr-o ediție festivă și o lansare pe măsură chiar de ziua autorului, 30 de ani de la prima apariție.

De atunci am mai tradus mulți scriitori portughezi. Pe toți i-am cunoscut și mi-au rămas prieteni. Toți trăiesc și îi revăd deseori, când merg în Portugalia. Dar am ajuns la vârsta când rândurile prietenilor încep să se rărească. Primul dintre ei, Dinis Machado, s-a grăbit să plece, în 2008. I-am dedicat atunci un mic text publicat la Lisabona, pe care doresc să îl prezint și cititorilor români ai lui *Molero*, la un an de la dispariția „părintelui" său. Adaug și un text al autorului (inedit în română) despre propria lui relație cu moartea celor din jur. Textul, apărut în culegerea de eseuri *Redută aproape finală* (Lisabona, Bertrand, 1989), în pofida temei, prin cuceritoarea sa francheță ni-l face parcă mai viu.

Elegie pentru Dinis...

În 1991, eram o bursieră săracă la Lisabona. Venită dintr-o țară ruinată de aproape o jumătate de secol de dictatură, fără posibilitatea de a schimba bani românești pe devize, a trebuit să trăiesc șase luni doar din bursa oferită de Fundația Calouste Gulbenkian. Dar acest lucru era compensat de euforia libertății.

În România lucrasem deja de peste două decenii traducând literatură portugheză, în special clasici (Eça de Queiroz, Herculano, Garrett, Fernão Mendes Pinto etc.). Făceam asta din pasiune, dar și ca să mă apăr de șomaj și de marginalizare, veșnic amenințată de un trecut politicește „nesănătos". Grație deschiderii întâlnite pe lângă conducerea Fundației Gulbenkian (Pedro Tamen, Ana Hatherly, Casimiro de Brito) și Pen-Clubul portughez, am cunoscut mulți scriitori în timpul acelor șase luni. Printre ei, pe Dinis Machado, al cărui *Ce spune Molero* îl tradusesem în 1981, cu un mare succes de public (din păcate, și cu destul de multe tăieturi operate de atotputernica și anticulturala cenzură, lucru pe care am reușit să-l corectez abia în 2006, reeditând o versiune integrală a cărții).

În 1991, am simțit că Dinis era cel mai sărac dintre toți scriitorii portughezi cunoscuți. Dar el a fost singurul care m-a întrebat dacă nu aveam nevoie de bani... Mi-a făcut rost de o mică slujbă la Editura Bertrand, renunțând, el, în favoarea mea, la o parte din propriul său mijloc de subzistență. Aș putea oare vreodată să uit asta?

Îl vedeam, cu Dulce (soția lui, *n.m.*), în micul lor apartament, aproape de fiecare dată când mergeam la Lisabona. Telefonam: „Pot să vorbesc cu Molero? Sunt o admiratoare de departe..." Odată Dinis însuși a pregătit o cină fantastică... Aveam impresia că îmi reîntâlnisem fratele, mort demult la 25 de ani. Erau de aceeași vârstă.

Am avut norocul să fiu prezentă la aniversarea lui și a lui Molero, la Teatrul Tivoli, în martie 2007. El era mulțumit, surâzător, emoționat. Așa l-am văzut ultima oară pe fratele meu Dinis Machado.

Micaela GHIȚESCU

Dinis Machado

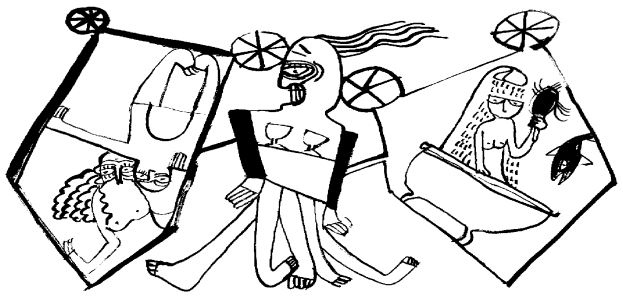
Moartea actorilor

Înaintăm puțin în moartea celorlalți

Am vorbit despre moartea actorilor străzii – și mai vorbesc și despre moartea prietenilor ajunși la vârsta când oasele plesnesc măcinate de șocuri, sau venele cedează în fața inundației efortului, toxinelor timpului ori tutunului. Și, de asemenea, despre moartea celor care ne sunt indiferenți – indiferenți în măsura în care nu intră în ordinea preocupărilor care mai găzduiesc vestigii de solidaritate umană. Uneori, aici, inima mea e slabă. Sau neatentă.

În ultimii ani, am întotdeauna un prieten, sau cineva pe care îl stimez, pe pragul morții. În aceste cazuri, se creează în mine senzația unei mari irosiri. Irosirea cuvintelor. Nu că ar fi inutile – ci înșelătoare și, întotdeauna, prost plasate. Astfel, în fața unui prieten pe punctul să moară, mă sperie puțin inutilitatea limbajului meu, sau a ofertei mele, rămânându-mi doar să ocup vidul nesfârșit și stânjenitor de a tăcea ori să resping niște succedanee care îmi par prostești – stranie simbioză între decență, acceptare și înfrângere. Momente rele, când înaintez puțin cu cineva în moartea sa, din motive de umană participare – și până la limita epuizată a discursurilor pe care prefer să le tac, scurte și anemice, ele neavând forța ca să sprijine, măcar, ceea ce nici nu mai spun, sau speranța pe care nici nu o mai flutur prin fața ochilor. Mă doare mult această incapacitate vinovată ca și cum, într-un fel, natura mi-ar acorda mie privilegiul inexplicabil (sau puțin convingător) de a continua să trăiesc. Deznodământul nu este, pentru mine, deosebit de deprimant, pentru că citesc în el ușurarea de a fi concordant cu legile definitive ale fatalității. Deprimantă e sala de așteptare, deprimante sunt zilele de amânări și recursuri care asigură stabilitate celei mai absurde suferințe. (Mă refer la acel tip de viață atârnată de un fir, alunecând iremediabil spre tubulatura comei, cu apropieri tot mai clare de distrugerea trupului și a conștienței care îl ilumineză.) Nu prea mă împac cu această sensibilitate atât de proprie mie, încât mă împiedică să mă simt cât de cât în largul meu în timpul veghilor amăgitoare și resemnate. Îmi pierd propriul teatru, și (deși pot lua parte la întruniri de conversație și simulare, cu lamentări și fraze perforate) nu sunt în stare să-mi găsesc un rol în teatrul celorlalți – care poate că se simt ca și mine, dar improvizează mai bine, cu apeluri speciale la rezervele de stoicism. Dacă de moartea mea ar fi vorba (moștenitor al unei anume ușurătăți viguroase care întotdeauna trezește în mine forme neobișnuite de depășire), aș mai putea să inventez o jumătate de duzină de saltimbanci, o cafea, o țigară, un toc și un bloc-notes pentru a (nu) scrie un text despre Kurosawa sau Henry Miller – acolo unde nu pot scrie orice, pentru că nu cred nici în destinatari la vedere. E simplu: ar fi vorba doar de moartea mea. Dar cu apropiata moarte a cuiva de care sunt legat mi-este de prisos viața care îmi rămâne, partea de obstrucție existentă în ea – și ce mai am de îndeplinit din îndeletnicirea, ce nu se poate amâna, de a continua să rămân mai departe pe aici (ceea ce adeseori, de altfel, fac cu o bucurie și o angajare pe care nu mi le justific nici mie însumi și nici interogărilor mele îngrețoșate). Am înțeles de mult că Dumnezeu nu mi-e de nici un ajutor. Totul se petrece, în cel mai bun caz, în blocurile albe de morfină și transfuzii sangvine, care pot oferi ușurare trupurilor ce suferă, dar nu-mi amăgesc certitudinea că jocul e pierdut. La căpătâiul acestul mod de a muri încremenesc, poate, într-o tristețe zâmbitoare și stânjenită, așteptând (pentru cel care moare și pentru mine) ora de a coborî pleoapele. Ceea ce n-am făcut, până astăzi, nici pentru Marília mea (soția lui decedată, *n.n.*). În alte cazuri, am întotdeauna o abilă intenție inconștientă de a pleca înainte sau de a sosi după, în căutarea ieșirii, a unei ieșiri. Între timp, în această relație, uneori lungă, și întotdeauna exigentă, cu așteptarea, singurul lucru care mă salvează este uitarea. Sau distracția momentană, înconjurată de expediente, înarmată cu panoplii efemere și cu toate cheile oportunității.

Așa fug eu peste acoperișurile celulelor morții. ■



Înapoi la Marx?

● Actuala criză economică i-a determinat pe unii şi pe alţii să se gândească la Karl Marx. Mai exact, la profeţiile lui referitoare la capitalism. Panica pornită de pe Wall Street acum exact un an s-a răspândit ca o epidemie de gripă A. Asocierea nu e întâmplătoare. Există mai multe asemănări între pandemia B (bancară) şi pandemia A. Amândouă s-au dovedit extrem de rapide în trecerea de la ţară la ţară. Şi, până una alta, amândouă au prezentat riscuri destul de mici pentru sănătatea societăţii. În al treilea rând, în ambele cazuri s-a pus întrebarea despre ce e de fapt vorba, despre *info*(rmaţie) sau despre *into*(xicaţie). Şi din ce în ce mai des e preferată varianta din urmă. În ce-l priveşte pe Marx, întrebarea e oarecum aceeaşi: câtă *info* şi câtă *into* intră în apelul întoarcerii la părintele comunismului? Pe de o parte, e evident că marxismul nu oferă nicio soluţie crizei actuale. Înapoi la Marx înseamnă, în aceste condiţii, mai mult o dovadă de masochism decât una de pragmatism: altfel spus, vai ce dreptate a avut el profeţind colapsul capitalismului. Pe de altă parte, e tot aşa de evident că profeţiile lui n-au nicio legătură cu criza: nu bancherii erau, în concepţia lui, groparii capitalismului ci proletariatul. Pe care, ia-l de unde nu-i. I-a venit aşa zicând de hac tocmai capitalismul care, în loc să-l pauperizeze până la a nu mai rămâne din el decât spiritul revoluţionar, cum pretindea Marx, nebănuind el nici cât negru sub unghie cine va face revoluţiile

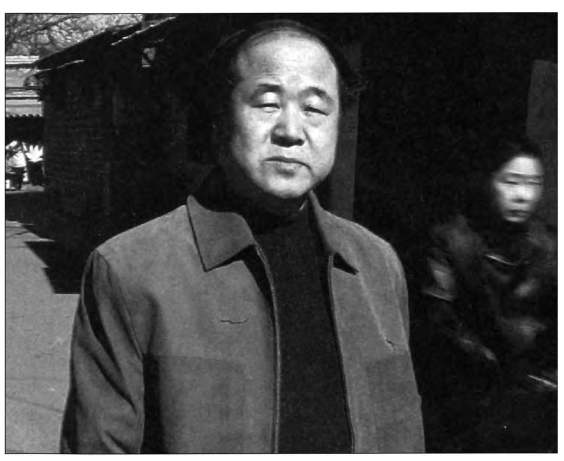
din secolul XX, l-a îmbogăţit până la a face din el principalul interesat în credite şi, vai, subprime, adică un vajnic susţinător al capitalismului financiar. Şi de ce ar mai pune mâna pe lopată? Ca să-şi sape singur groapa. Ca să nu spunem că deja am început să ne îndoim că s-a isprăvit cu capitalismul financiar pe sinuciderea căruia pariam cu şase luni în urmă. Tot progresul lumii noastre de două secole încoace îl datorăm capitalismului. Zilierii lui Steinbeck din *Fructele mâniei* îşi depuneau banii în bănci.

Bogoteida

● Apărut în 1984 în Columbia, *Un rău fără leac* e singurul roman scris de Antonio Caballero, acum în vîrstă de 64 de ani, cunoscut ca jurnalist şi desenator de presă caustic la adresa situaţiei din ţara lui. Cînd e întrebat de ce, în ciuda succesului înregistrat în urmă cu un sfert de secol, la debut, n-a mai publicat şi alte romane, Antonio Caballero răspunde că, după părerea lui, nu trebuie să scrii decît cînd ai ceva neapărat de spus şi că *Un rău fără leac* a epuizat toate obsesiile lui literare şi n-ar face decît să se repete, ceea ce îl plictiseşte. Eroul unicului roman are trăsături autobiografice. Ca şi autorul, Ignacio e provenit din burghezia columbiană, un tînăr de familie bună, leneş şi dezinvolt, o fire de poet care, la împlinirea vîrstei de 31 de ani, constată că n-a înţeles nimic din viaţă pînă atunci. Criza interioară îl va duce la o odisee prin Bogotá, fiecare capitol povestind cîte o scenă din rătăcirile lui: o masă de familie, o conversaţie cu nişte tineri marxişti, o noapte într-un hotel de lux, o aventură sexuală, scrierea unui poem pe pereţii unui apartament... Toate aceste episoade sînt tot atîtea ocazii de a portretiza oraşul Bogotá din epocă, cu oligarhii, violenţa cotidiană şi mediile lui interlope, făcînd din capitala columbiană personajul principal al romanului. Caballero – a spus critica – reuşeşte să facă pentru Bogotá ceea ce Joyce făcuse pentru Dublin: un puzzle tentacular animat de ideea creaţiei poetice, o vastă farsă în care se telescopează singurătăţile. Pe rînd ironic şi grav, bine ritmat, articulat în jurul femeilor din viaţa lui Ignacio (concubina, mama, amanta, vecina nebună etc), romanul se dovedeşte rezistent şi după un sfert de secol de la apariţie. Dovadă că francezii îl prezintă ca pe o revelaţie în valul de traduceri apărute în această toamnă.

Candidat (?) la Nobel 2009

● Din opera celui mai important prozator chinez contemporan, Mo Yan (n. 1955), a apărut anul trecut la „Humanitas fiction" romanul ce i-a adus celebritate internaţională, *Sorgul roşu,* publicat în original în 1987 şi ecranizat de Zhang Yimou (filmul a cîştigat Ursul de aur de la Berlin în 1988). De la sfîrşitul anilor '80 şi pînă azi, Mo Yan a mai publicat zece romane şi vreo 80 de povestiri şi e un candidat creditabil pentru Premiul Nobel – 2009, al cărui laureat va fi anunţat săptămîna aceasta. Anticipînd posibila (dar tradiţional imprevizibila) alegere a Academiei Suedeze, „Le Magazine littéraire" nr. 489 îi ia un interviu lui Mo Yan cu ocazia apariţiei în Franţa a celui mai recent roman al lui, *Legea dură a Karmei* (Ed. du Seuil). Cu această ocazie, scriitorul

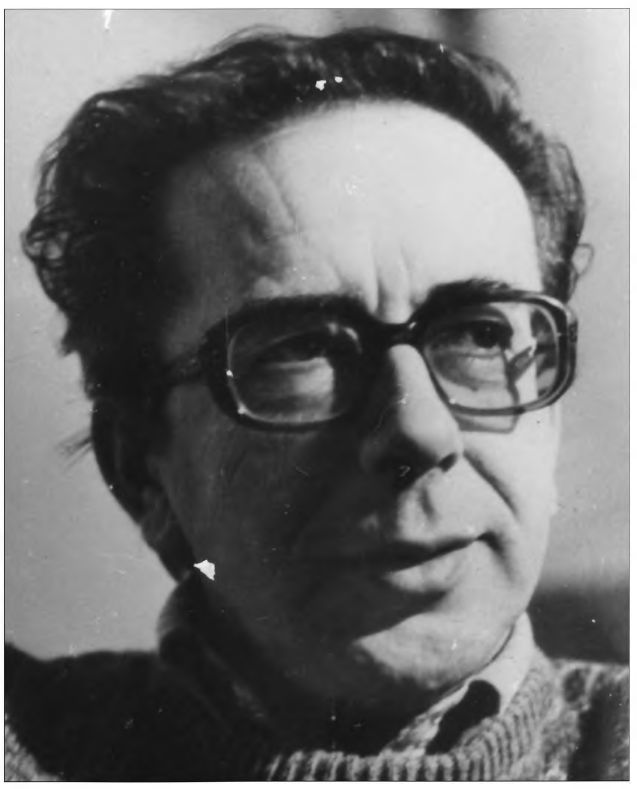


al cărui pseudonim, Mo Yan (numele lui adevărat este Guan Moye) înseamnă în chineză „Nu vorbi" – e destul de volubil. Fiindcă noul roman de 762 de pagini e de fapt o satiră la adresa Chinei comuniste, Mo Yan este întrebat şi care e atitudinea cenzurii oficiale faţă de el. „Viaţa în China în ultimele decenii a fost groaznică. Relaţiile între oameni erau făcute din contradicţii iar numeroase probleme ce ar fi putut fi rezolvate pe cale paşnică au dus la violenţe în numele unor pretinse lupte de clasă [...] După atîta suferinţă, chinezii sînt acum lucizi, nu mai vor să audă de lupta de clasă, aspiră la o societate stabilă. Cît despre mine, unii, plasîndu-se sub unghi artistic, considerau că făceam o operă novatoare, că reprezentam o tendinţă care a apărut în literatură în anii '80. Dar criticile la adresa cărţilor mele nu s-au oprit niciodată. Ele au atins paroxismul în 1996, cînd manuscrisul romanul meu *Ţîţe mari şi şolduri late* a fost interzis în China. A putut să apară în samizdat abia în 2004, iar cei care l-au publicat au fost pedepsiţi." *Legea dură a Karmei* relatează tribulaţiile comice ale unui moşier împuşcat de maoişti şi condamnat de regele Infernului să se reîncarneze într-un animal, în China rurală comunistă. Mo Yan mărturiseşte că a fost influenţat atît de literatura chineză clasică, de poveştile populare, dar şi de Rabelais, al cărui stil a marcat proza chineză contemporană, „fiindcă din anii 1950 pînă în anii '80 societatea noastră aducea cu aceea descrisă de Rabelais. Această deconectare de realitate, această nebunie, aceste fanfaronade, exagerări... noi le-am trăit şi se regăsesc în cărţile mele."

Scriitorii francezi în timpul Ocupaţiei

● O carte foarte documentată, bazată pe texte inedite, scrisori, jurnale intime, facsimile şi altele la fel, descrie cât se poate de exact şi totodată de nuanţat viaţa literară franceză din anii Ocupaţiei (1940-1944). Lucrurile sunt departe de a fi simple. O linie clară de partaj nu poate fi trasă între colaboraţionişti şi rezistenţi. Iată tabloul, rezumat de Alain Duhamel, în recenzia din revista „Le Point": „Unii, ca Jean Paulhan, directorul foarte curând înlăturat de la «Le Nouvelle Revue française», intră pe loc în mişcarea de rezistenţă. Alţii (Malraux, René Char) conduc echipe de maquisarzi cu mitraliera în mână. Câţiva se refugiază în estetism (Cocteau cu *L'éternel retour*, filmul cel mai vizionat în epocă). Sunt şi unii care aleg vichysmul agres (Giono), burghez (Chardonne) sau marţial (Montherlant). Printre colaboraţionişti, se numără şi unii care au talent (Brasillach, Drieu, Carcopino), adepţi ai Mareşalului Pétain convertiţi (Claudel), mondeni compromişi (Sacha Guitry), poeţi rezistenţi (Aragon, Eluard, Seghers), catolici plini de iniţiativă (Mauriac, Bernanos, Maritain). Relaţiile personale nu corespund totdeauna angajamentelor politice. Sunt colaboraţionişti care-i ascund pe rezistenţi şi rezistenţi care publică la editori oportunişti [...] Nu lipsesc tipografii care, asumându-şi uriaşe riscuri, trebuie aşezaţi astăzi printre cei mai curajoşi." Jacques Chirac a fost primul care, la 53 de ani de la arestarea în masă de pe Vel'd'Hiv (Velodromul de iarnă din Paris), a recunoscut că „nebunia criminală a ocupantului a fost, cine nu ştie, secondată de francezi, de Statul francez". Astăzi nu mai e un secret că discursul istoric al fostului preşedinte al Franţei a fost scris de Christine Albanel, pe atunci în vârstă de 25 de ani, până de curând ministru al Culturii în guvernul Fillon.

Scurtă cronică



● Sub titlul *Le Dîner de trop* (nu ştim dacă e traduceerea celui original, fiindcă în Franţa se „rebotează" frecvent, din raţiuni comerciale, cărţile şi filmele), la Fayard a fost publicat recent un nou roman de Ismail Kadare. De mici dimensiuni (200 de pagini), cartea e cronica unui orăşel albanez în timpul celui de al doilea război, al ocupaţiei germane şi al primilor ani din regimul stalinist. Un mister inaugural serveşte drept revelator naraţiunii: chirurgul Gurameto recunoaşte în colonelul nazist ce ocupă oraşul Gjirokaster (ce constituia şi cadrul celebrului roman din 1970 *Cronica oraşului de piatră*) un fost coleg de studii. Legea ospitalităţii, care face parte din codul de onoare albanez, îl obligă pe medic să-l invite la masă pe ofiţer, dar ceea ce se petrece între ei rămîne o enigmă, lăsînd loc supoziţiilor şi zvonurilor, fiindcă romanul nu are un narator, ci doar voci, într-o schiţată polifonie. S-a vîndut Gurameto naziştilor sau a apărat onoarea concetăţenilor şi a contribuit la eliberarea unor ostatici? Fără să lămurească nimic, Kadare e interesat de portretul oraşului, ţesut din superstiţii, zvonuri, fantasme.

Pagină realizată de **Adriana BITTEL**

Constanța Buzea

POST-RESTANT

CUM altfel decât cu nădejdea întreagă a publicării lor ne-ați trimite aceste poeme reușite? Invitația însă, lejeră, cu un ușor răsfăț de lider copilăros care se lasă la voia inspirației prietenilor: „Găsiți voi un titlu acestei pedepse" ne-a surprins și ne-a făcut să medităm la schimbările ce au survenit în relațiile dintre poeții de vârste diferite.

Câți să ne adunăm ca împreună să decidem asupra unui titlu? Și de ce considerați, probabil, nimerit, să-l simțiți, poemul, ca pe o pedeapsă și nu vă dă în gând să considerați bună propria sugestie. S-ar cuveni mai degrabă o steluță, care să intre în rezonanță cu acest text: „Prin amintiri/ sufletul e un câine de vânătoare/ din când în când fură de pe masă/ pâinea/ și-o duce îngerului/ timpul copilăros în priceperea/ aluziilor la uitare// Cum să-mblânzesc glasul măștilor/ fără stăpân/ după ce să potrivesc ceasurile din/ vis// respirația dimineții îmi îngheață/ trupul/ mă desparte în două/ ca și cum aș putea fără greșeală/ să disting binele de rău/ o parte o modelează pe cealaltă/ simplă natură prinsoarea mea cu/ întregul// aleg/ un loc unde la început a fost/ întâmplarea/ prezentul ținut în eprubete/ naște fantezii apoi oameni/ și după toate încercările/ cui ar trebui să mă înapoiez/ sufletul meu câinele meu de/ vânătoare/ mă va aduce mie?" (*Pedeapsa*). Cel de-al doilea poem e la fel de important, cu gândirea poetică bine articulată: „Uneori sunt sălbăticia aceasta/ așteptând să mă găsească o/ întâmplare/ mâna e o pânză de păianjen/ în care se încurcă anotimpurile/ întunericul îmi roade gleznele/ și mă răstorn ca un pahar cu apă// astăzi am căutat un gest de rătăcire/ o stradă fără adăpost ce trece prin/ mine/ dacă desfac o greșeală văd înăuntru/ un sâmbure fericit lumea mea/ și neîmplinitul ei față-n față// m-ascund printre degetele tale/ ca-n barba unui filosof/ căutându-ne unul altuia mitul/ visând cum un lucru se-ntoarce/ către altul fără să renască." (*Noi ca*). În fine, trebuie să mărturisesc că mi-aș fi dorit, împreună cu colegii mei, să fi avut de citit un număr mai mare de poeme și să programăm un debut glorios în plină toamnă sub semnătura dumneavoastră, căreia să-i prezicem un viitor bogat în anii care vin. Și ne-ar plăcea să ne spuneți câte ceva despre dumneavoastră, despre scris, despre citit, despre pasiuni, vârstă, ca să ne simțim ca între oameni sensibili. (*Iarina Copuzaru*)

✉ Tânăr poet, pe numele său Aldea Marius, ne-a trimis o seamă de exerciții, însoțindu-și textele de o explicație, în cazul în care poezia lui stârnește interes, redactorii noștri să aibă de unde alege și publica. Nici un text nu seamănă cu altul. Supun atenției un text scris *în memoria amicului Mihai Eminescu* și intitulat *Frunză verde de-alt albastru*: „Frunză verde de-alt albastru,/ mă doare când nu merg pasul,/ mă doare când vorbesc nasul,/ mă doare din pară mura,/ când privesc mă doare gura./ Și am zis ziuă de noapte,/ și genunchi în loc de coate,/ și-am zis țipete de șoapte/ și sigur în loc de poate./ Și am zis pământ de cer,/ drac am zis în loc de înger/ și căldură-n loc de ger./ Și am zis îngust de lat/ și femeie de bărbat,/ și-am zis taci când tu tăceai/ și-am zis mori când tu mureai/ și-am zis stai când tu stăteai./ Și am zis mamă de tată,/ odată de niciodată./ Am zis munte-n loc de mare/ și zahăr în loc de sare,/ am zis tot ce eu am vrut,/ ce am vrut că nu am vrut,/ să vorbesc un *necuvânt*/ cu o limbă de pământ/ dintr-un cer de gură mut/ am zis zicere-tăcere,/ fiere eu am zis la miere,/ tine eu am zis la mine,/ pisică am zis la câine,/ eu am zis piatră la lac/ și roman la tot ce-i dac,/ eu am zis eu chiar la eu/ și la mine – dumnezeu./ Am *zis* zis zicând nimic,/ am zis tot doar la un pic.// Am zis lacrimă la undă/ și iubire-am zis la pândă,/ am zis fluture la vierme/ și târziul la devreme,/ am zis vers la grohăială/ și sănătate la boală./ Și am zis tată la mamă,/ steag am zis eu la năframă./ Și am zis modă la ciumă,/ ninsoare am zis la brumă,/ nouă am zis în loc de vouă/ și ploaie în loc de rouă./ Nouă-am zis în loc de opt/ și crud la tot ce este copt.// Frunză verde de mult verde,/ am zis orb la tot ce vede,/ am zis cârciumă la cosmos/ și carne am spus la os./ Am zis *au* când nu durea/ am zis *arș* când nu ardea,/ am zis totul cu un scop –/ de a nu avea un scop./ Am zis alb la ce e negru,/ vesel am spus la funebru;/ am mai zis și doi și trei,/ buruieni la ghiocei,/ am mai zis și trei și patru/ și asta de alalaltu,/ și-am zis punct la infinit/ și mare la tot ce-i mic,/ am zis zicere la zicere/ și tăcere la tăcere/ și am zis și altele/ altele la altele..."

Și totuși, vin și-ntreb pe tânărul poet de ce își dedică poemul inteligent amicului Eminescu și nu amicului Stănescu? Căci Nichita are în clin și în mânecă cu Frunză verde de-*alt* albastru și nu Eminescu. Acest text este singurul pe care am avut curajul să-l aleg dintre toate, celelalte având iz pornografic și idei alandala, lasând pentru o altă dată citatele uimitoare din alte zone ale creației tânărului nostru corespondent. (*Aldea Marius*) ■

Prin anticariate

(P)omul discordiei

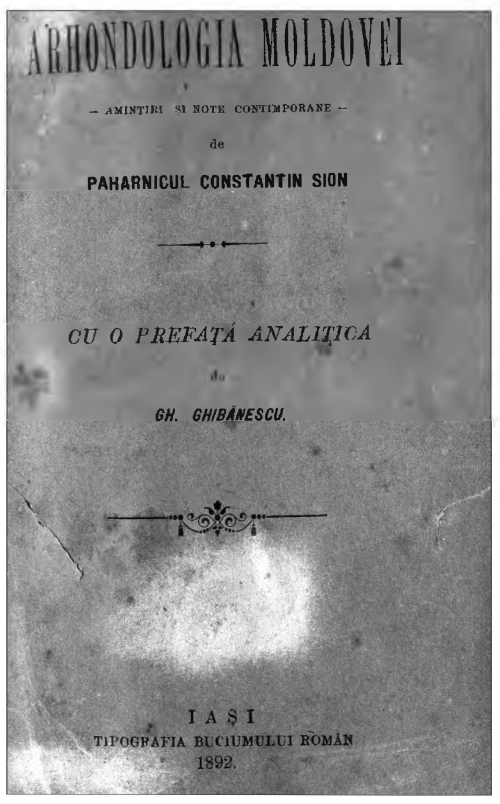
AMESTECUL paharnicului Sion în tainele familiilor moldovene naște o carte de scandal. *Arhondologia Moldovei. Amintiri și note contimporane*, apărută în 1892 (deși geneza ei e mult anterioară, prin deceniile cinci-șase), la Iași, la Tipografia Buciumului Român, cu o prefață analitică de Gh. Ghibănescu. Revoluția, în ale cărei focuri și ecouri și-a conceput paharnicul darea de seamă, după ordinea alfabetului chirilic simplificat, înăbușise vocea sîngelui albastru. O recuperare, fie și pîndită, la tot pasul, de umori și de retezări piezișe de prestigiu, se cerea, pesemne, făcută. Și bine spune Ghibănescu, editorul, să zicem, acestei opere postume (Sion murise prin 1858), pentru oamenii vremii, romantici împătimiți de vechi ceasloave, istoria era domnul, unsul pe tronul țării. Și, alături de el, toți ca unul, poporul. Nu, continuu vinovați de iscodiri și uneltiri, boierii. Poate, spune tot el, fiindcă boierii contrazic, prin firea lor („te miri de unde atîta cinste și vază!" ce li s-a dat...), idealul romantic de consecvență. Sînt cei mai mutabili, cei mai de tranziție dintre straturile societății. Dacă în Ardeal boierimea s-a maghiarizat, iar la sud s-a turcit, „la noi a oscilat în toate părțile, unii s-au Turcit, alții s-au făcut Poloni, alții Ruși, după timpuri și împrejurări." Lucruri care presupun, de bună seamă, uitarea originilor și a numelor. Așa încît nu un hrisov care dă drepturi și pune în rang e *Arhondologia* lui Sion, ci un *memento* pentru sîngele schimbat. Întîlnindu-se cu poezia post-romantică din jurul lui 1900 („Și noi mințim, dar sîngele nu minte", îi scrie Goga, la 1913, fostei Principese Brâncoveanu).

Deci, nu tradiția ilustră, nu onoarea îi pune pe boieri unde sînt, ci o bună tactică, aceea care înlocuiește, spre sfîrșitul secolului, tot ce crezuseră romanticii despre virtuțile cardinale: „Ajunsese lucrurile la aceasta că boieria era o belea, o pacoste pe țară, din care nu profita de cît domnul", deplînge Ghibănescu, laolaltă cu Sion, vremea „plăcintarilor". „Te făcuși vornic, mișele" al lui Negruzzi se aude, deconspirare din ce în ce mai inutilă – *so what?* s-ar răspunde, îngîmfat, în anii noștri, pretutindeni în istoriile, cumpărate, de familie. Practică de care nici Sion însuși nu e străin. Și el e un plastograf, care-și îmbunătățește originea pentru un scop rizibil, mai ales față de minuția cu care e plănuit: să-și dea copiii la școala de cadeți de la Petersburg, ambiție pentru care închipuie un izvod, al lui Clănău, păcălește cîțiva oameni de bună credință sau, *hélas!*, bun cumpărați, și-l citează, culmea falsului, în *Arhondologie*. Dar, printr-o neglijentă nepotrivire de ani, care-i sare în ochi lui Ghibănescu, și prin imaginația care împinge cinurile boierești pînă prin secolul III după Hristos, crima lui nu rămîne perfectă. De ce-i plătește Ghibănescu această poliță, romancierului *avant la lettre*, greu de prins, cu mijloacele documentare ale vremii lui („numai azi, abia, putem spune ceva")? Fiindcă nu se informează cum se cade asupra familiei Ghibăneștilor, făcînd din vechiul lor nume o poreclă nouă. E, într-un fel, o manieră de lucru, la Sion toate cele neștiute – și sînt multe, într-o istorie discutabilă – umplîndu-se de înțelesuri comode și convenabile. Așa încît, încheie Ghibănescu, *Arhondologia*, comedie fără patimă a unei clase pe cale să apună, trebuie să rămînă deschisă, fiecare urmaș scrutîndu-și trecutul de care s-a despărțit, și clarificînd inexactitățile lui Sion.

De la un cap la altul, adică de la Abaza la Juvara, *Arhondologia* arată exact traiectoria unei clase. Primii sînt boieri de neam, care „acum abia se mai cunosc între nobili", iar ultimii, veniți din Bulgaria, și-au cumpărat rangurile, făcînd avere, de la Mihai și Hagi? Vodă. Două tipare, din care cel din urmă e mai rezistent, și mai actual, din unghiul *fameliei* care, la 1900, înghite familia. Ici-colo, Sion consemnează, cu satisfacție, „familie nouă", sau „nouă rădicătură", cernîndu-i, deci, pe venetici. Inutil scrupul istoric!

Alteori, e și mai caustic: „rădicați de domnul M. Sturza din proști, negustori birnici a țării, Bulgari." O superioritate, romantică, a neamului pămîntean, cît ar fi el de slăbit, se simte printre rînduri. În povestea lui Boldur adie unda unui interes (el a tipărit pomenitul izvod), cu risipă de onoruri, cuvenite și altora ce sînt „moldovani drepți", din ce în ce mai sufocați de *viniturâ*.

Iată și fraza care l-a supărat pe Iorga, pînă la a refuza să-i scrie lui Șeicaru prefața la antologia pamfletului


ARHONDOLOGIA MOLDOVEI

– AMINTIRI ȘI NOTE CONTIMPORANE –

de

PAHARNICUL CONSTANTIN SION

CU O PREFAȚĂ ANALITICA

de

GH. GHIBĂNESCU.

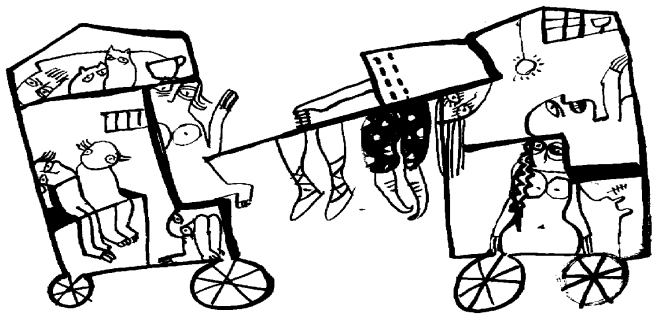
IAȘI

TIPOGRAFIA BUCIUMULUI ROMÂN

1892.

românesc, dacă-l pomenește pe Sion, cu „mincinoasa lui *Arhondologie*": „Bulgar, venit de mult în Moldova cu neguțitorie, s'au însurat la Botoșani, au făcut doi ficiori Costake și Iancu. Cel întâi un berbant șiret și fără caracter, este advocat și favorit a domnului Ghica, cel al 2-lea scriitor la secția jalobelor pe care acum domnul Grigori Ghica l-au rădicat la boerie." Nu prea măgulitor, ce-i drept. Ca și alte, multe, scurte portrete. În fapt, la niște zeci de ani după ce boieria încetase să mai fie interesantă, și de atins prin orice mijloace, oglinda lui Sion, chiar din acelea care deformează și păcălesc, punîndu-i pe strămoși în fața urmașilor e, la schimbarea lumii, testul necesar. Cei care-l trec sînt pregătiți nu pentru tranziția care tocmai începe, vremea tuturor reașezărilor (strîmbe și temporare), ci pentru singulara, interiorizata și neostentativa modernitate.

Simona VASILACHE



Cristian Teodorescu

LA MICROSCOP

Vis în doi

DE CÎND vedea cum se întorceau bărbaţii de pe front, care se mai întorceau, Virginia începuse să se bucure că Fănică al ei nu era întreg. Nu se mai simţea nici chiar atît de păcălită că înainte de căsătorie el nu-i spusese că n-avea un rinichi. Ce să mai zică femeile de le veneau acasă bărbaţii care fără un braţ, care fără un picior şi se luaseră cu ei întregi? Sau văduvele care duminica la biserică se uitau strîmb la ea: credeau că Fănică dăduse şperţuri să nu fie mobilizat şi se aranjase. Cînd la o întrunire a doamnelor din oraş Virginia povestise ceea ce-i spusese el, că nu fusese mobilizat fiindcă i se scosese un rinichi, singura care a crezut-o a fost Musica. Şefuleasa gării ştia de la Tudorică al ei că Fănică avea o adîncitură la rărunchi, de cînd fuseseră amîndoi la Constanţa la baia de abur, iar şeful gării îl întrebase ce păţise acolo. Ce să păţească? O operaţie la rinichi cînd era copil. Un doctor militar neamţ îi făcuse ce i-o fi făcut că-l scăpase cu viaţă. În loc să-l întrebe ce-i făcuse neamţul, şeful gării a vrut să afle dacă Fănică mai ştia ceva despre el. Nimic, nu-i ştia nici numele darmite ce se întîmplase cu el.

Chiar dacă doamnele nu-i dădeau crezare, zvonul că Fănică n-avea un rinichi s-a răspîndit în oraş, deşi se ştia că el, ca şi şeful gării. fusese mobilizat pe loc din raţiuni strategice. Una dintre fetele din deal, mirată că era atît de bun la pat, în ciuda a ceea ce se spunea despre el, l-a întrebat, în timp ce era deasupra ei, cum de se descurca atît de bine cu un singur rinichi. Cîrciumarul s-a indispus brusc la auzul acestei întrebări şi doar din avîntul bărbăţiei sale puse la treabă a dus la bun sfîrşit ceea ce începuse. S-a întors acasă mai devreme, fără să mai treacă pe la restaurant să bea un pahar şi să vadă cum merge treaba. Virginia era, cum se aştepta, la restaurant, în locul lui. S-a dezbrăcat în silă şi s-a întins pe pat, prima oară după nu mai ştia cînd ajunsese acasă înaintea ei. O găsea dormind sau prefăcîndu-se că doarme în jumătatea ei de pat. Nu simţea nevoia să o atingă, totuşi înainte de a adormi o mîngîia uşor pe umăr. Acum însă, dacă Virginia ar fi fost în pat, ar fi trezit-o şi ar fi luat-o fără s-o mai întrebe dacă vrea sau nu, doar ca să-i arate ce putea el cu un singur rinichi. Nu se simţea obosit după ce o dovedise totuşi pe fata din deal, în pofida întrebării ei, care-l făcuse să se zgribulească în străfundurile bărbăţiei lui. Dar tot întrebîndu-se cînd avea să se întoarcă Virginia de la restaurant, l-a luat somnul. Binişor ameţită de înghiţiturile de rom pe care le lua în restaurant ca să-şi învingă oboseala, Virginia s-a mirat că lumina din dormitor era aprinsă. Şi-a scos rochia lîngă pat. Cînd a rămas în chiloţi şi în ciorapii de mătase prinşi sus cu jartiere s-a vîrît sub plapumă. Atunci de-abia a simţit că Fănică era în pat. Nu-i venea să creadă, şi chiar dacă ar fi crezut, cel la care se gîndea, cînd s-a întins în pat era locotenentul ei de la Ada Kaleh, cel care nu apucase s-o atingă. S-a întors cu faţa spre el şi a început să-l mîngîie, pentru a-i învinge timiditatea, iar atunci cînd el în sfîrşit a pătruns-o, pentru prima oară, şi ea a scăpat din aburii romului, a simţit răsuflarea lui Fănică deasupra gurii ei. Şi-a tras capul într-o parte, dar l-a apucat cu amîndouă mîinile de spinare şi i-a căutat cu degetul adîncitura de la rărunchi. Mai întîi i-a mîngîiat-o pe margini, iar atunci cînd a simţit că se pierde în ritmul mişcărilor lui, i-a vîrît degetul în adîncitura aceea ciudată, ca şi cum ar fi fost un al doilea sex al lui. Fănică a înţepenit brusc. Apoi s-a retras din ea ca şi cum ar fi scăpat dintr-o capcană care-l năucise. Cînd s-au trezit, dimineaţa, Virginia stătea cu fundul la el, ca de obicei, iar Fănică îşi amintise de cuvintele ei că nu l-ar fi luat dacă ar fi ştiut că nu era ca toţi oamenii. S-au ridicat din pat fără să-şi vorbească şi cînd au dat cu ochii unul cu celălalt era de parcă nu le venea să creadă ce li se întîmplase noaptea şi nici că aşa ceva li s-ar mai fi putut întîmpla. ■

Livius Ciocârlie

CURS PRACTIC DE CENZURĂ LITERARĂ

Muncă de furnici

DETALII cum ar fi *farfuriile pentru Corina* cred că ştiu de ce lipsesc. N-a fost sesizată poetica pactului meu autobiografic, în virtutea căruia cititorul e introdus în aspecte noi ale vieţii autorului în aşa fel încât, stilistic, ai zice că le-a mai întâlnit. Cine mai e şi Corina îşi va zice cititorul, îşi va fi zis redactorul. Corect, după ei, ar fi fost: Corina, fiica mea. şi: nu se spune farfuriile *pentru* Corina, se spune *farfuriile Corinei*, îşi vor fi zis. Greşit. Scrisesem cu grija detaliului exact. Corina să fi avut vreo trei ani când am descris bucătăria (cartea a apărut după decenii, când se strânseseră destule fragmente scrise între timp şi când mi-am spus fie ce-o fi, m-am săturat de critică, vreau să fiu prozator). Nu dispunea încă de farfuriile ei. Farfuriile îi erau destinate. N-ar fi avut voie să le înstrăineze prin vânzare sau să dea cu ele de pământ.

Apoi, de ce a dispărut din textul tipărit *prin parcul Marghiloman, pe podul Decebal*? Pentru că Marghiloman s-a încăpăţânat să fie conservator când îi trecuse vremea acestui partid, ori fiindcă îşi trimitea cămăşile la Londra, pentru spălat, călcat (sper că e o legendă; n-o fi fost chiar atât de dobitoc)? E aşa de mare vina încât consecinţa s-a răsfrânt şi asupra lui Decebal? Atunci ce caută, la numai două rânduri, Take Ionescu? A avut meritul ca, tot conservator fiind, să-şi zică „democrat“? Puţin îi pasa Partidului de democraţi! Atunci fiindcă şi *Take* şi *Ionescu* sună mai popular decât *Marghiloman* ? Bun, dar ce caută regina Maria în carte de vreme ce ei lipsesc?

Se poate adăuga la nedumerire şi Aurel C. Popovici, segregaţionistul proimperial, devotat trup şi suflet lui Franz Ferdinand, patron al străzii noastre. Amputat, ce-i drept, de iniţiala paternă, el a rezistat şi sub Dej şi sub Ceauşescu, iar din carte n-a fost scos. Totuşi, nu-i acelaşi lucru. O regină e, evident, regină, încât te poţi mira că le-a scăpat, pe când despre Aurel Popovici nu auziseră, sunt sigur, cei de la Sfatul popular, ulterior Primărie, actualmente Consiliu local. Dar Mugur? Probabil, nici el. Nu-i o insultă. O vreme, nu chiar scurtă, n-am ştiut nici eu.

Ajung acum la rubrica *discreţie*. Au trecut mulţi ani de când am scris cartea, pot în sfârşit să mă relaxez. Scriind-o, nu aveam conştiinţa împăcată, îmi puneam întrebări şi, nu rareori, mă autocenzuram. Scrisesem despre o colegă, sensibilă, pare-se (aşa aflase mama de la o terţă persoană, trasă uşurel de limbă, iar tata se supărase: lasă-l în pace, nu-i băga gărgăuni în cap!), sensibilă, zic, la farmecul făpturii mele: *Tocmai ei, dintre toate, de mine, mă-nţelegi... Nas mare, glezne groase, cam strâmbe, păr blonziu, voce de beţiv.* Mi-am spus nu merge, e prea de tot – şi am scos. La fel, în legătură cu alţi colegi. Despre unul s-a păstrat în carte că avea „un râs puternic şi spart“. A dispărut numai completarea: *în loc de umor.* O fată era *ştearsă, cu ochelari, tăcută, fără vârstă*, iar după aniversarea de douăzeci de ani de la absolvire notam *deformarea meseriei: profesoară, ţine mici predici, dă învăţături.* Un băiat *n-a fost chiar cel mai deştept dintre noi.* Un altul era, de-a binelea, *prostuţ.*

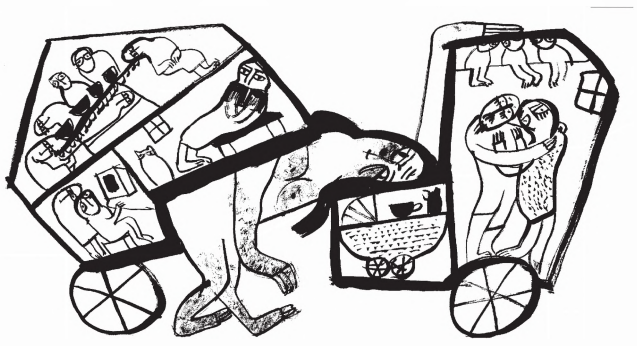
Nu o dată, voi fi regretat câte o scenă de gen. *Blond aurie, elastică, subţire, şchiopătând. Vocaţie târzie de femeie fatală. A dezbinat familia evlavioasă a unui renumit savant. Fiul lui, student şi prezent în amfiteatru în anii când predam franceza la diverse facultăţi. Obraz emaciat şi îngust, ochelari în ramă subţire de metal. Brusc, s-a retras. Acum e preot catolic. Îl văd prin oraş, înalt, cernit, ibsenian, cu o smerenie aspră dincolo de care se bănuiesc devastări. Ea, maştera, cumplit de bătrână sub un surâs îngheţat. Îmbrăcată în blănuri, la braţ cu barbatul sobru, şchiopătând.*

Uneori fusesem rău, nu fără să-mi dau seama. Mă defulam. *Încerc fără succes să-mi rezolv cu ajutorul lui probleme de sănătate, iar el mă pune să citesc numeroase poeme extraconjugale. Ea, X., a devenit o doamnă a oraşului, cu sinecură şi bijuterii. Drama şi-o trăieşte public, ca Electra, chemând să-i stea martori şi zeii şi corul. El, doctorul, dă divorţ.*

Câte un personaj a pătruns în carte cu unele omisiuni. Despre cineva nu spun că prima nevastă i *se sinucide*, a doua *îl părăseşte*, iar a treia îl rabdă pentru că e *limfatică*. El însuşi *se lansează în partid, fiind adaptatul la istorie, cu porţia necesară de cinism.* Aici, discreţia autorului a operat în parteneriat cu foarfeca lui Mugur.

Iată-i acum pe profesori, înşiruiţi succint: *La clasic, doamna F., val de moldovenism cărturăresc, arogant şi sarcastic; bunătatea în termeni simpli, cu haz amical, domnişoara Minişan; înaltă exigenţă morală, ţinută frumoasă, mici potlogării, doamna S.; Meşter, mulţumirea vitală şi zgomotoasă de sine; gravitatea perversă a directorului Moldovan; inocenţa, prostia triumfătoare a gimnastului F.; istoricul Mişu D., exilat, ca Ovidiu, dintr-o Castalie literară; aerul rătăcit, nevoia de urgentă salvare a Mosorei, improvizată ştiutoare de rusă; omul de calitate, resemnat şi surâzător, Pepi Grosz.* Facultatea bucureşteană: *fanariotismul galic al pe drept poreclitului Lichiatti; joviala erudiţie paternă, chelia cu burtă, mult îndrăgitul N.N.; sfinţenia dogmatică, imunitatea la idee a Theodosiei G.*

La una dintre profesoare revin şi-i nemuresc, feroce, înfăţişarea de *patroană de bordel. Vânjoasă, înfiptă în glezne scurte, cu capul surmontat de un mare coc. Un portret din tinereţe, în biblioteca de acasă, o arată ca pe una din pensionarele respectivului aşezământ. Altfel, foarte pudică. Tuna împotriva celor care-i pun pe ţărani să înjure în romane, când se ştie că ţăranul român e decent şi serafic. Iar criticii perverşi mai şi descoperă în călătoria Malcăi cu moş Nichifor Coţcariul nu ştiu ce.* Serafic eu însumi. Nu pricepeam că în „ba unul una, ba altul alta“ e mai mult erotism decât într-o scenă „fierbinte“ a lui Houellebecq. ■



Afurisirea unui istoric literar

Puşi Dinulescu a involuat ca scriitor. De la o superficialitate agreabilă a ajuns la incoerenţă, vulgaritate şi plăcere de a denigra. Comentând într-o carte de 344 de pagini (apărută la, cândva, prestigioasa Editura Minerva) *Istoria critică a literaturii române* de Nicolae Manolescu, el seamănă cu o babă rea care îl afurisește pe șoferul unui autobuz pentru că n-a oprit în stație.

Nicolae Manolescu n-a oprit ca să îl ia în *Istoria* sa. Drept urmare, revoltat (dar declarând, cu vizibilă ipocrizie, că este revoltat de absenţa *altor* scriitori), Puşi Dinulescu („Dumitru Dinulescu", pe vremea când era mai rezonabil) îl numeşte cum îi vine la gură (la stilou, la computer) pe cunoscutul critic. Din această izbucnire cel mai mult are de pierdut el însuşi, pentru că, orbit de vehemenţă, lasă deoparte orice precauţie şi îşi divulgă amatorismul în materie de literatură, ca şi un – deloc pitoresc, deloc simpatic – mahalagism, de care eu, cel puţin, l-am crezut multă vreme cu totul străin.

Darea în spectacol începe încă de la prima copertă pe care stă scris: *Gaşca şi diavolul. Istoria bolnavă a domnului Manolescu.* „Diavol"?! „Bolnavă?!" Ce naive, ce ineficiente şi ce compromiţătoare pentru cine le foloseşte sunt asemenea invective! Ca să le combaţi este suficient să taci şi să zâmbeşti ironic.

Pe copertă sunt şi două imagini. Una, a unui diavol vermiform, cu un ochi lipsă şi cu un trident în coadă. Iar a doua, a lui Nicolae Manolescu, încruntat şi cu limba scoasă. Cine poate lua în serios această infantilă stigmatizare a autorului unei istorii a literaturii?

Urmează diatriba propriu-zisă, întinsă pe 344 de pagini:

„Iartă-mă, dar pentru dumneata cel mai important lucru pare a fi cariera... Eşti ca o molie d-aia, înţepenită într-un loc de pândă...";

„Învaţă întâi să faci un portret, o descriere [...], dar nu te înfoia cu mofturi de pisică gravidă şi cu judecăţi de gaşcă, judecăţi complotate în sieste după mâncăruri grase...";

„... nu te mai citez că e prea insalubru şi prea preţios-jegos ce scrii în finalul introducerii...";

„...Manolescu are ceva fanatic în ambiţia lui devoratoare, în setea bolnavă de putere, pentru care şi-a abandonat talentul de-odinioară, intrând în mâzga şi balele combinaţiilor...";

„...are totuşi un pic de zgomot în râs, dar e mai mult un fel de scârţâit de uşă ruginită..."

„...are şi ceva de fantomă" etc. etc.

Într-un magazin din Oxford, în care mă aflam şi eu astăvară, o femeie în vârstă, cu o privire fixă, a ţinut un lung discurs interminabil, din care nu se înţelegea decât că e furioasă. Discursul ei semăna foarte mult cu monologul lui Puşi Dinulescu.

Epilog. Nimeni n-a gonit-o pe femeie din magazin. Dar, după ce a plecat de bună voie, şefa magazinului şi-a cerut scuze clienţilor că au fost puşi în situaţia să asculte ceva neplăcut.

Fabulistul care îşi aduce aportul

Au trecut aproape trei sute de ani de la moartea lui Boileau şi peste o sută cincizeci de la aceea a lui Krîlov. Ei au fost ultimii mari autori de fabule. La noi genul a mai rezistat până spre sfârşitul secolului 19, datorită lui Grigore Alexandrescu. La începutul secolului douăzeci căzuse deja în desuetudine...

Ionel Gologan vrea să relanseze fabula. El este încurajat, în această întreprindere de Gheorghe Bulgăr şi de Nicolae Balotă, cărturari de seamă, care nu se ştie din ce cauză îl laudă cu multă convingere. „Ionel Gologan – afirmă Gheorghe Bulgăr – îmbogăţeşte prin aceste *Fabule* peisajul nostru literar de azi." Iar Nicolae Balotă adaugă: „Cu o deosebită inteligenţă artistică, autorul inventează noi teme, propune modalităţi inedite..."

Lucrurile nu stau nici pe departe aşa. În realitate, Ionel Gologan *nu* îmbogăţeşte peisajul nostru literar de azi, *nu* inventează noi teme, *nu* propune modalităţi inedite. Volumul atât de lăudat (*Fabule/ Fables,* ediţie româno-engleză, trad. în engleză de Andrei Bantaş, prefaţă de Gheorghe Bulgăr, prezentare pe ultima copertă de Nicolae Balotă, Bucureşti, Ed. Europa Nova), tradus şi în engleză, ca un mesaj al românilor către întreaga umanitate, cuprinde poezioare naive, versificate şcolăreşte, fiecare cu câte o „morală" explicită la sfârşit. Autorul îşi face iluzia că transformând, de exemplu, o rachetă în personaj modernizează genul. Modernitate înseamnă însă o viziune modernă şi nu simpla evocare a unor elemente specifice civilizaţiei de azi. Iată textul despre care e vorba:

„Condeiului îi spuse o rachetă:/ – Care-i aportul ce-l aduci în lume?/ Cu mult mai mare este-al meu renume!/ Tot cosmosu-l străbat ca o cometă.// Racheta nucleară i-al meu nume/ Şi forţa mea azi nu mai e secretă./ Eu, viaţa pot s-o curm de pe planetă,/ Mai mult decât orice holeri sau ciume.// Condeiul ripostă cu indignare:/ – Cultura o aştern eu pe hârtie./ Pe când, tu o distrugi, aduci urgie!// De pace, omenirea lipsă are./ Dar ea, de pustiire e salvată,/ Doar în condei, racheta de-i schimbată."

Cum poate să le placă unor eminenţi oameni de cultură o asemenea versificare puerilă? Ca să nu mai vorbim de folosirea incompetentă a limbii române. „Aportul ce-l aduci în lume" e un pleonasm (înseamnă: adusul ce-l aduci în lume). Substantivele „holeră" şi „ciumă" la plural sună (vorba lui Petre Roman) ca dracu'. Expresia „omenirea lipsă are" este ridicolă (cum să ai ce n-ai?).

Totuşi, despre Ionel Gologan s-ar putea spune: lipsă are (de talent).

La şuetă cu Dumnezeu

Deşi cărţile sunt scumpe, există multă literatură ieftină. Printre cei care contribuie la proliferarea ei se numără Shaul Carmel, un autor de versuri caraghios-jucăuşe, cu pretenţii de filosofie. De un comic involuntar irezistibil sunt dialogurile lui cu Dumnezeu.

Având ca model poezia de inspiraţie religioasă a lui Tudor Arghezi, care a inventat şi acreditat un stil al comunicării neceremonioase cu divinitatea, Shaul Carmel discută şi el, familiar şi glumeţ, cu Cel-de-sus. Diferenţa este însă, ca să ne exprimăm în termeni din acelaşi registru stilistic, ca de la Cer la Pământ. Interpelarea lui Dumnezeu de către Tudor Arghezi impresionează printr-o subtilitate a simplităţii, prin arta de „a scrie pe dedesubt", în timp ce la Shaul Carmel invocarea dezinvoltă a Atotputernicului eşuează într-o şuetă frivolă, de un remarcabil prost-gust:

„Doamne,/ Te-am văzut ieri pe stradă,/ Mergeai pe jos şi zâmbeai./ Te-am recunoscut/ Printre necredincioşii tăi,/ În mulţimea care forfotea,/ Care mişuna/ În stânga şi-n dreapta,/ În dreapta şi-n stânga.// Te-am recunoscut/ Pentru că semănăm leit;/ Tu cu mine şi eu cu Tine" *(Raiul pustiu - psalm 11);*

„Poate-mi explici, Atotştiutorule,/ Ce s-a întâmplat între noi?/ Între Tine şi mine?// Ce s-a întâmplat, Doamne,/ C-ai venit la mine?/ Tocmai la mine?/ Că aşa, pe nepusă masă,/ Ne-am trezit împreună,/ Ba chiar ne-am împrietenit." *(Spune-mi! - psalm 21);*

„Rămâi peste noapte/ La mine, Doamne!" *(Rămâi - psalm 25)* etc.

Shaul Carmel şi-a adunat într-un volum cu o prezentare grafică elegantă, intitulat *Îngerul târziu* (*Îngerul târziu*, Ed. Hasefer), o mare parte dintre textele scrise de-a lungul timpului, adăugându-le şi o suită de inedite. Cartea are şi un prefaţator de lux, cunoscutul critic şi istoric literar Eugen Simion, academician, care, în mod curios, adoptă în comentariul său un ton solemn, ca şi cum ar fi vorba de un poet, nu de un veleitar cu aplomb:

„Shaul Carmel este un poet mai conceptualizant, dialogul lui este, aproape în exclusivitate, cu un Dumnezeu pe care îl inventează în fiecare zi pentru că, fără neliniştile şi rugile sale, Dumnezeu ar muri..."

În realitate, mai probabil este că Dumnezeu ar muri de plictiseală dacă ar citi versurile lui Shaul Carmel.

Alex. ŞTEFĂNESCU

E o crimă să scrii prost?

Un român stabilit în Statele Unite, Marin Tripşa, mă întreabă, printr-un e-mail, de ce sunt atât de sever cu autorii lipsiţi de talent. Ce vină au ei că scriu prost? E o crimă să scrii prost?

Întrebările sale pleacă de la rubrica mea din *Tichia de mărgăritar* din **România literară** (începând cu 5 octombrie TVR Cultural difuzează în fiecare luni, la ora 21, o emisiune a mea cu acelaşi titlu).

Înainte de toate, mă bucură faptul că **România literară** ajunge (sau este accesată) şi în Statele Unite. Mă îngrijorează doar gândul că, urmărind rubrica mea, Barack Obama ar putea crede că numai în România apar cărţi fără valoare. Îl asigur, pe această cale, că în toate ţările se întâmplă aşa. Inclusiv în America. Iar dacă luăm în considerare şi filmele fără valoare, trebuie să ştie că ţara pe care o conduce excelează în domeniu.

Dar să mă întorc la mesajul primit de la Marin Tripşa. Bineînţeles că un autor nu este vinovat dacă nu are talent. Dar cine îl învinovăţeşte de ceva, în cadrul rubricii mele, pe un asemenea autor? Ceea ce mă interesează, de fiecare dată, este cartea, nu cel ce a scris-o.

Chiar şi lipsit de înzestrare, un om care se aşează în fiecare zi la masa de scris ca să combine cuvinte şi care, prin forţa lucrurilor, mai şi citeşte, ca să vadă cum au combinat cuvintele alţii, merită toată stima. Nu bea, nu face scandal, nu fură, nu bate pe nimeni. Stă liniştit, în casa lui, şi scrie, încercând să pună în funcţiune un delicat mecanism lingvistic de produs emoţii. Ce minunat s-ar trăi în România dacă toţi cei care ne perturbă viaţa s-ar apuca de scris!

Am toată simpatia pentru pasionaţii scrisului, chiar şi pentru cei lipsiţi de orice aptitudine. Dar trebuie să-mi fac datoria faţă de cititori şi să-mi spun părerea despre cărţile care îmi trec prin mână. Prin însuşi faptul că şi-a *tipărit* textele şi, astfel, le-a pus în circulaţie, un autor se expune judecăţii publice. Este una din regulile jocului.

Există însă şi autori fără talent care cred că sunt geniali şi fac demersuri insistente, uneori agresive, ca să impună această idee. Ca să nu mai vorbesc de faptul că există şi unii care *ştiu* că nu sunt făcuţi pentru scris şi care nici nu îşi propun să scrie bine, ci urmăresc doar să fie recunoscuţi ca scriitori şi să obţină anumite avantaje. Tentativele lor repetate de acreditare trebuie respinse. Dar nici măcar ei nu trebuie priviţi cu dușmănie. Dorinţa lor arzătoare de a fi consideraţi scriitori este într-un fel înduioşătoare, ca dorinţa unui elefant de a zbura. Impostura lor, expresie a unei încrederi aproape mistice în importanţa profesiei de scriitor, reprezintă, la urma urmelor, un omagiu adus literaturii.

(Al.Şt.)

ZIRKON
ZIARE, ZI DE ZI!

Talon de abonare începînd cu .....

☐ abonament trei luni (13 numere) - 50 lei
☐ abonament şase luni (26 numere) - 96 lei
☐ abonament un an (52 numere) - 195 lei

Nume ..... Prenume .....
str. ..... nr. ..... bl. ..... sc. ..... et. ..... ap. .....
sector. ..... localitate. ..... cod poştal. ..... judeţ. .....
telefon .....

Începînd cu 1 ianuarie 2009, abonamentele se încheie exclusiv prin Zirkon Media!
Completaţi şi trimiteţi talonul de abonare pe adresa: Zirkon Media S.R.L. str. Pictor Hârlescu nr. 6, sector 2, Bucureşti, 022195. Tel.: 255.19.18, 255.18.00.
Plata se face prin mandat poştal sau prin Ordin de plată în contul:
RO14 RNCB 0089 0037 2253 0001 - BCR - Th. Pallady.
Pentru instituţii bugetare contul este: TREZ 7035 069X XX00 1197 - Trezorerie/sector 3.
Cititorii din străinătate sunt rugaţi să trimită mandat poştal în valoare de 230 euro sau 300 USD pentru un an. Vă rugăm să trimiteţi prin poştă o copie a mandatului şi adresa dumneavoastră completă.

Pentru abonaţii din ţară şi străinătate care au încheiat în anii trecuţi abonamente direct la redacţie, rămîne valabilă adresa: dir. adm. Valentina Vlădan, Fundaţia **România literară**, Calea Victoriei 133, sector 1, Bucureşti, cod 010071, OP 22.